

ମୃତ୍ୟୁ-ଭାରତ

ଡି. ଏମ. ଲାଇବ୍ରେରୀ

୨୨, ବିଧାନ ସରନୀ, କଲିକାତା-୬

প্রকাশক :

রবি রায়চৌধুরী

২২০, বি ব্লক, বাজুর এভিনিউ

কলিকাতা-৫৫

দ্বিতীয় সংস্করণ : আষাঢ় ১৩৬৩

মুদ্রক :

ত্রিভাংগ যোহন রায়

নিউ শক্তি প্রেস

১০নং রাজেন্দ্র নাথ সেন লেন

কলিকাতা-২

ভূমিকা

আলোচ্য গ্রন্থটির লেখিকা শ্রীমতি মঞ্জুলিকা রায় চৌধুরী আমাদের এই গ্রন্থের ভূমিকা লিখে দিতে বলেছেন বলে আমি খুশী হয়েছি। তাঁকে দক্ষ নৃত্যশিল্পের শিকড়িঙ্গী হিসাবেই এতদিন জানতাম; তিনি যে অতিরিক্ত ভাবে নৃত্যশাস্ত্রে গভীর বুৎপত্তি লাভ করেছেন, জানতাম না। বর্তমান গ্রন্থখানি আমার ধারণায় এ বিষয়ে তাঁর অনগ্র সাধারণ অধিকারের পরিচয় দেবে।

অতীতে নৃত্যচর্চা ভারতে ব্যাপক ভাবে প্রতিষ্ঠিত ছিল। ধর্মের আনুষ্ঠানিক অনুষ্ঠান হিসাবে বা বিস্তৃক্তভাবে চিত্তবিনোদনের উপায় হিসাবে, উভয়রূপেই তার স্বীকৃতি ছিল। এই চর্চার কলেই ভারতের বিভিন্ন সংস্কৃতিকেসে স্থানীয় মাহুয়ের রুচি ও মতিগতি ভেদে এতগুলি বিভিন্ন রীতির নৃত্য গড়ে উঠেছে। সাম্প্রতিক কালে তার চর্চা নানাকারণে শিথিল হয়ে এসেছিল। তবে সৌভাগ্যের কথা, তা আবার স্বীয় মহিমায় প্রতিষ্ঠিত হতে চলেছে। সেটা সম্ভব হয়েছে কয়েকজন গুণী নৃত্য সাধকের ঐকান্তিক চেষ্টার এবং বিশেষ ভাবে রবীন্দ্রনাথের ব্যক্তিগত এবং সক্রিয় উৎসাহ দানে। কলে নৃত্যচর্চা এখন আর অপাংক্তের নয়, তা শিক্ষার অঙ্গ, এমন কি বিশ্ববিদ্যালয়ের পাঠ্যক্রমেও তা সম্মানের আসন অধিকার করেছে।

নৃত্যশিল্পে অধিকার স্থাপন করতে একদিকে যেমন দক্ষ গুরু প্রয়োজন, অপরদিকে ভাল পাঠ্য পুস্তকের প্রয়োজন। বাংলাভাষায় এই ধরনের পাঠ্যপুস্তক যে একেবারেই রচিত হয় নি তা নয়, তবে উচ্চস্তরের ছাত্রদের অগ্র গভীরতর ও ব্যাপকতর আলোচনা সমন্বিত গ্রন্থের অভাব এখনও দূর হয় নি। আমার মনে হয়, বর্তমান গ্রন্থখানি সেই অভাব পূরণ করবে।

আমার এই প্রতিপাত্তের সমর্থনে আলোচ্য গ্রন্থের পরিচয় দেবার প্রয়োজন হয়ে পড়ে। গ্রন্থখানি বোলটি অধ্যায়ে সমাপ্ত। তাতে নৃত্যশিল্পের নানা অঙ্গ আলোচিত হয়েছে। মোটামুটি দেখা যায়, আলোচ্য বিষয়গুলি তিনটি মূল বিভাগে ভাগ করা হয়েছে। প্রথম ভাগে অবশ্য জাতব্য কতকগুলি নৃত্য সম্পর্কিত সাধারণ তথ্য। এই বিভাগে আলোচিত হয়েছে নৃত্যের ইতিহাস, নৃত্য সম্পর্কিত মৌলিক চিন্তা, শিল্প হিসাবে নৃত্যের রসবিচার প্রভৃতি। তারপর

দ্বিতীয় বিভাগে আলোচিত হয়েছে বিভিন্ন শ্রেণীর নৃত্যের সঙ্গে সাধারণ ভাবে সংযুক্ত কতকগুলি বিষয়। যেমন নৃত্যে রূপসজ্জা, আঙ্গিক অভিনয়ের রীতি এবং বিভিন্ন হস্তমুদ্রার পরিচয়। তৃতীয় বিভাগে ভারতের বিভিন্ন নৃত্যরীতির পৃথক ভাবে বিস্তারিত ব্যাখ্যা দেওয়া হয়েছে। তাতে যেমন ভারতের চারটি প্রতিষ্ঠিত নৃত্যরীতির বিশদ পরিচয় পাওয়া যায়, তেমন ওড়িশি নৃত্য এবং আধুনিক নৃত্যরীতি সম্বন্ধেও প্রয়োজনীয় তথ্য এই গ্রন্থে সন্নিবেশিত করা হয়েছে। আধুনিক নৃত্য আলোচনা প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথ প্রবর্তিত নৃত্যরীতিরও ব্যাখ্যা আছে। বিভিন্ন অধ্যায়ে বিভিন্ন প্রসঙ্গে লেখিকা শুধু তথ্য দিয়েই কান্স্ত হন নি, যেখানে প্রয়োজন বোধ করেছেন সেখানে তুলনামূলক আলোচনা দিয়েছেন এবং অতিরিক্তভাবে বিভিন্ন মত সম্বন্ধে আলোচনা করে নিজের মন্তব্যও স্থাপন করেছেন। মোটামুটি গ্রন্থখানিতে যেমন আলোচ্য বিষয়টি ব্যাপকভাবে আলোচনার চেষ্টা হয়েছে, তেমন সমালোচকের দৃষ্টিভঙ্গি নিয়ে গভীরে প্রবেশ করার চেষ্টাও লক্ষিত হয়। এইখানেই এই গ্রন্থের উৎকর্ষ

স্বতন্ত্র এমন আশা পোষণ করা অসঙ্গত হবে না যে, গ্রন্থখানি শিল্পরসিক সমাজে সমাদর লাভ করবে। যিনি শিক্ষার্থী তিনি যেমন উপযুক্ত পাঠ্যপুস্তক হিসাবে এটি ব্যবহার করতে পারবেন, তেমন যিনি ভারতীয় নৃত্য সম্বন্ধে সন্নিহিত জ্ঞানে ইচ্ছুক তিনিও গ্রন্থখানি পাঠ করে উপকৃত হবেন।

আমার কথা

পৃথিবীর সভ্যতার উন্মেষের স্তরে স্তরে নৃত্যের বিকাশ। অতি প্রাচীন-কাল থেকেই পৃথিবীর বিভিন্ন দেশের ধর্ম, শিল্প, সংস্কৃতি প্রভৃতির সঙ্গে নৃত্যের নিবিড় সম্বন্ধ লক্ষ্য করা যায়। আধুনিক যুগে নৃত্য আংশিকভাবে চিত্ত-বিনোদনের অন্তর্ভুক্ত করা হয়ে থাকে। তবে এখন শিকার অংশ হিসেবেও গণ্য করা হচ্ছে। আবার অনেকে একে কলাবিজ্ঞা হিসেবে প্রচার সঙ্গে গ্রহণ করে থাকেন। অতি প্রাচীনযুগে এশিয়াতে নৃত্য যে ধর্মের সঙ্গে যুক্ত ছিল তার অনেক প্রমাণ পাওয়া যায়।

সেইজন্মে দেখা যায় যে, প্রায় প্রত্যেক স্বেচ্ছা দেশগুলিতেই ধর্মীয় অনুষ্ঠানে নৃত্যের প্রচলন ছিল। প্রাচীনকালে স্বাভাবিক দেশগুলির মধ্যে মিশর ছিল অন্যতম। তার সভ্যতার নিদর্শন আজও রক্তভূমির বুকে বিরাজ করছে। মিশরে বহু দেবদাসী ছিল যারা শোভাযাত্রার নানারকম উপচার বহন করত এবং নৃত্য করত। 'ক্রটন কোরাসের' দলের পায়করা অজ্ঞানী সহকারে ঘুরে ঘুরে গ্রীক দেবতা এ্যাপোলোর মন্ত্র উচ্চারণ করতেন। রিয়ার সম্মানের জন্তে কিজিরানু কেয়িবাটিস কর্তাল ও ড্রামের সঙ্গে নৃত্য করেছিলেন। এমন কি রোমানরা বদিও চূড়ান্ত বিলাসী ছিলেন তবুও ধর্মীয় অনুষ্ঠানে নৃত্য দেখতেন না। প্রাচীনকালে রোমে মার্গের বাৎসরিক উৎসবে স্যালির পুরোহিতরা ভক্তিমূলক গীত ও নৃত্য করতেন। ইহুদীদের ভেতরও মিরিয়াম ভক্তিমূলক গানের সঙ্গে নৃত্য করেছিলেন। এমন কি খৃষ্টানদের ভেতরও এই প্রথা প্রচলিত ছিল। কার্পাস খুঁটি অঙ্কেত ব্যালের দ্বারা সিভিল গির্জায় নৃত্যগীতের আরোজন করা হত। এতে বারো থেকে সতের বছর পর্যন্ত বালকরা অংশ গ্রহণ করত। আমাদের ভারতবর্ষেও মন্দির কেন্দ্রিক নৃত্য প্রচলিত ছিল। সুতরাং এইভাবে বিচার করে আমরা দেখতে পাই যে, সমস্ত বিশ্বে নৃত্যের একটি বিশেষ বর্ধাদা ছিল। ধর্মই নৃত্যকে এই বর্ধাদার আসনে প্রতিষ্ঠিত করেছিল এবং সকল রকম অমঙ্গল থেকে রক্ষা করেছিল।

এয়ারিষ্টল নৃত্যের সৌন্দর্যকে কাব্যের সঙ্গে তুলনা করেছিলেন। সভ্যতার অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে বিজ্ঞানের বিজয় কেতন দিকে দিকে জয়বাহাদী ঘোষণা করল। স্বাভাবিক ধর্ম বিশ্বাসও শিথিল হয়ে এলো। কলম্বরূপ ধর্ম থেকে নৃত্য

বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়ল। স্তবরাং সংঘর্ষের সেতুটি ভেঙ্গে পড়ল। নৃত্যের এই রূপ দেখে সমাজের বিভিন্ন সমালোচকরা বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে বিচার করে এর বিভিন্ন ব্যাখ্যা করতে লাগলেন। শরীর বিজ্ঞানীরা বললেন যে, নৃত্য হচ্ছে মানুষের দেহের পৃষ্ঠীভূত অতিরিক্ত শক্তির বহিঃপ্রকাশের মাধ্যম। নৃত্য একটি হৃদয়ের ব্যায়াম। মনস্তাত্ত্বিকরা বলেন, এর দ্বারা মানবিক উজ্জ্বল প্রকাশ পায়। দার্শনিকরা বলেন নৃত্যের ভেতর দিয়ে পরমাত্মার প্রকাশ। নৃত্য সৌন্দর্য সৃষ্টি করে। কিন্তু কোন বিশ্লেষণই কার্যকরী হয়ে নৃত্যের ওপর প্রভাব বিস্তার করতে পারল না। শেষ পর্যন্ত ধনী সম্প্রদায়ের মনোরঞ্জনের জন্তেই নৃত্যের অস্তিত্ব রয়ে গেল। মধ্যযুগে বিশ্বের সর্বত্রই নৃত্যের এইরকম পরিবর্তন দৃষ্টিগোচর হয়।

মধ্যযুগে অভিজাত শ্রেণীর ভেতর বিলাস হিসেবে নৃত্যের প্রচলন হয়। উদাহরণস্বরূপ ফ্রান্সের রাজা চতুর্দশ লুইএর ব্যালেতে অংশ গ্রহণের কথা উল্লেখ করা যেতে পারে। এই সময়ে পাশ্চাত্ত্যে নৃত্য বিপুল জনসমাদর লাভ করে। যে সকল নৃত্য পাশ্চাত্যের বিভিন্ন দেশে ছড়িয়ে পড়েছে তার ভেতর প্রাণের 'Polka' ব্যাভেরিয়ার 'Waltz', দক্ষিণ আমেরিকার 'Tango' প্রভৃতির উল্লেখ করা যায়। সামাজিক নৃত্য বলতে 'বলরুম' নৃত্যের উল্লেখ করা যেতে পারে। এতে কিশোর-কিশোরী, যুবক-যুবতীদের সান্নিধ্যলাভের অপার সুযোগ দেওয়া হয়। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষভাগে ব্যালে নৃত্য সমগ্র বিশ্বে খ্যাতিলাভ করে। নিঝিনিস্কি, পাভলোভা, কার্গাভিনা প্রভৃতি ব্যালে নর্তক-নর্তকী হিসেবে বিশেষ খ্যাতিলাভ করেন।

ভারতীয় নৃত্যের বিবর্তনও এইভাবে হয়েছে। আমি আলোচ্যগ্রন্থে ঐতিহাসিক পটভূমিতে ভারতীয় নৃত্যের বিভিন্ন স্তর অতিক্রমণ ও বিবর্তনের ইতিহাস বিবৃত করার চেষ্টা করেছি।

পিতামাতা ও স্বামীর অনুপ্রেরণায় গ্রন্থটি লিখতে আরম্ভ করি। বিশেষ করে আমার পিতার (স্বর্গীয় শ্রীসোমনাথ ভট্টাচার্য) প্রেরণা, উৎসাহ ও অনুরাগী কণা স্মরণ করে আমি শত শত বাধা সত্ত্বেও এই কাজে লিপ্ত হয়েছিলাম। আমার স্বামীর অকুণ্ঠ সহযোগিতার এই কাজ আমার পক্ষে আর ও সহজ হয়ে ওঠে। স্বর্গীয় শ্রীবক্স চট্টোপাধ্যায় বইটির আবরণবিক গঠন

সম্মুখে সঙ্গপদেশ দিয়ে আমাকে বিশেষভাবে উপকৃত করেছিলেন। আমার কাকার (স্বর্গত শ্রীসদানন্দ ভাট্টা, ভূতপূর্ব অধ্যক্ষ, সংস্কৃত কলেজ) কাছে কয়েকটি অমূল্য উপদেশের জন্তে আমি বিশেষ কৃতজ্ঞ। আমার আন্তরিক প্রজ্ঞা ও কৃতজ্ঞতা জানাই আমার সংস্কৃত শিক্ষক স্বর্গীয় শ্রীধীমেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায়কে। সংস্কৃত গ্রন্থগুলি থেকে অনুবাদ করতে, প্রকৃষ্ট দেখতে এবং কোন কোন স্থানে ভাবগুলিকে পরিস্ফুট করতে তিনি আমাকে সর্বতোভাবে সাহায্য করেছিলেন। ডি. এম. লাইব্রেরীর কর্তৃপক্ষকে আমি আন্তরিক ধন্যবাদ জানাই। গ্রন্থটির দ্বিতীয় সংস্করণ ছাপানোর ব্যাপারে তাঁরা অকুণ্ঠভাবে আমাকে সাহায্য করেছেন। গুরু বিপিন সিং 'তাল' অধ্যায়ে মণিপুরী প্রাচীন তাল সম্বন্ধে আমাকে বিশেষভাবে সাহায্য করেন। তাঁর সাহচর্য ছাড়া এই অংশটি আমার পক্ষে করা সম্ভব ছিল না। সর্বশ্রী গুরু নদীয়া সিং, গুরু গোবিন্দন কুট্টি, স্বর্গীয় গুরু মরুথান্না পিলাইয়ের কাছে যথাক্রমে মণিপুরী, কথাকলি ও ভরতনাট্যম্ নৃত্যের আবরণিক গঠন সম্বন্ধে বিশেষ সাহায্য পেয়েছি। আমার মণিপুরী নৃত্যের শিক্ষাগুরু শ্রীনন্দীয়া সিং মণিপুরী নৃত্য সম্বন্ধে দীর্ঘকাল আলোচনা করে আমাকে এ বিষয়ে বিশেষ উৎসাহ দিয়েছেন। রেথাকনে সাহায্য করেছেন শ্রীজ্যোতিপ্রসাদ রায় ও শ্রীহর্ষীল সরকার। আমার পুত্র শ্রীমান চন্দনও হস্তভেদের কয়েকটি মূহুর্ত অঙ্কিত করেছে। বালিকা শিক্ষা সদমের গ্রন্থাগারিকা শ্রীমতি মায়ী বন্দ্যোপাধ্যায় আমাকে গ্রন্থাগারের বইগুলি ইচ্ছামত ব্যবহার করতে দিয়ে আমার বিশেষ উপকার করেছিলেন।

রবীন্দ্রভারতীর প্রাক্তন উপাচার্য স্বর্গীয় শ্রীহিরন্ময় বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁর অমূল্য সময় নষ্ট করে আমাকে যে ভূমিকা লিখে দিয়েছিলেন তাতে আমি বিশেষ কৃতজ্ঞ। চারুকলা বিভাগের প্রাক্তন সর্বাধ্যক্ষ স্বর্গীয় শ্রীরমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের সহায়ত্ব ও উৎসাহ আমাকে বিশেষ প্রেরণা দিয়েছিল। গ্রন্থটিতে অনিচ্ছাকৃত কিছু ভুলত্রুটি রয়ে গিয়েছে যা বিশেষ সতর্কতা সত্ত্বেও আমি এড়াতে পারি নি। আশা করি, পাঠকরা নিজগুণে ত্রুটিগুলি ক্ষমা করবেন।

নৃতীপত্র

১। নৃত্যের ইতিহাস—১ পৃ:

প্রাগৈতিহাসিক যুগ—৩ পৃ: দ্রাবিড় যুগ—৪ পৃ: বৈদিক যুগ—
৫ পৃ: নাট্যশাস্ত্রানুসারে সঙ্গীতের উৎপত্তি—৬ পৃ: অভিনয় দর্পণ
অনুসারে সঙ্গীতের উৎপত্তি—৭ পৃ: মহাকাব্যের যুগে সমাজ
ব্যবস্থার নৃত্য—পৃ: ৯ পরবর্তী যুগে রাজনৈতিক ও সামাজিক ব্যবস্থার
সঙ্গীতের স্থান, জাতকে নৃত্য—১০ পৃ: প্রাচীন ভারতে সঙ্গীতের
প্রসার—১১ পৃ: প্রাচীন ভারতীয় রাজাদের সঙ্গীত শ্রীতি—
১২ পৃ: ভাস্কর্যে নৃত্য—১৩ পৃ: প্রাচীন সঙ্গীত শাস্ত্র—১৪ পৃ: বিদেশী
আক্রমণ—১৫ পৃ: ।

২। নৃত্যে দর্শন ও সাহিত্য—২১ পৃ:

ভারতীয় নৃত্যের দার্শনিক ব্যাখ্যা—২২ পৃ: ভারতীয় নৃত্যে
শিল্পের বিকাশ—২৫ পৃ: নটরাজ শূতির ব্যাখ্যা—২৭ পৃ: ভারতীয়
নৃত্যে বিভিন্ন ধর্মের প্রভাব, অধ্যাত্মিকতা, ভাষা ও সাহিত্য—২৮
পৃ:—৩৫ পৃ: ।

৩। ললিতকলা ও সমাজ—৩৭ পৃ:

দেবলোকে দেবদেবী ও অঙ্গরাদের মধ্যে সঙ্গীত চর্চা—৩৮ পৃ:
অঙ্গরাদের নাম—৪০ পৃ: কিংবদন্তী অনুসারে দেবদাসী প্রথার
প্রবর্তন—৪১ পৃ: প্রাচীন সমাজে শিল্পীর স্থান—৪১ পৃ: , কুশাব,
শিলালি—৪৩ পৃ: যমু ও কোটিলোর সঙ্গীত লবঙ্গীর মন্তব্য—৪৩ পৃ:,
অমরকোষে সঙ্গীতের উল্লেখ—৪৫ পৃ:, প্রাচীন সঙ্গীত গ্রন্থে নটনটীদের
সম্মান প্রদর্শন—৪৭ পৃ:, দেবদাসী—৪৮ পৃ:, দেবদাসী ও নটনটীদের
মধ্যে প্রভেদ, দেবদাসীদের পতনের কারণ—৫০ পৃ: ।

৪। নৃত্যে রসবিচার—৫৫ পৃ:

রসের সংজ্ঞা, স্থায়ীভাব-বিভাব-অস্থায়ীভাব, রসগীতের সঙ্গগুণজনিত

অলঙ্কার—৫৭ পৃ: সাংখ্যিকভাব—৫২ পৃ: সঞ্চারি ভাব—৬০ পৃ: শাস্ত্ররস
—৬২ পৃ: অঙ্গীরস, নাট্যশাস্ত্রে বর্ণিত ৮টি রস—৬৩ পৃ: ৮টি রসের
বিশ্লেষণ—৬৪ পৃ: নায়িকা ভেদ—৬৬ পৃ: নায়ক ভেদ—৬৮ পৃ:
ভারতীয় নৃত্যে রসের বিকাশ—৬৮ পৃ: ।

রঙ্গমঞ্চ ও পূর্বরঙ্গ—৭৩ পৃ:

ববনিকার অর্থ, প্রাচীন রঙ্গমঞ্চ—৭৪ পৃ: ভূমিশোধন, প্রেক্ষাগৃহ
নিৰ্মাণ—৭৫ পৃ:, রঙ্গমণ্ডপ, মন্তব্যায়ণী—৭৭ পৃ: রঙ্গশীর্ষ—৭৮ পৃ: চতুরঙ্গ
রঙ্গমঞ্চ, অর্জর—৭৯ পৃ: পূর্বরঙ্গ, অভ্যর্থবনিকা—৮০ পৃ: বহির্ভবনিকা—
৮১ পৃ: জ্যোত, চতুরঙ্গ, শুদ্ধ ও চিত্র পূর্বরঙ্গ—৮৪ পৃ: ।

৬। নৃত্যে রূপসজ্জা—৮৫ পৃ:

প্রাচীন যুগের সাজসজ্জা—৮৭ পৃ: প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রে
রূপসজ্জার বর্ণনা, আহাধাভিনয়—৮৯ পৃ: চরিত্রাভূষারী বেশভূষার
ভেদ—৯৪ পৃ: শিরোভূষণ রচনার নিয়ম ৯৫ পৃ:, ষুড়্র আধুনিক যুগে
নৃত্যের রূপসজ্জার পরিবর্তন—৯৬ পৃ: আধুনিক যুগ—৯৭ পৃ: ।

৭। তাল—১০৯ পৃ:

প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রে ভারতীয় দর্শনের ভিত্তিতে তালের ব্যাখ্যা
—১১০ পৃ: নাদের দার্শনিক ব্যাখ্যা—১১১ পৃ: আহত নাদ, নাদ,
নাদের বৈশিষ্ট্য—১১৩ পৃ: সপ্তক, আরোহ, অবরোহ, বর্গ, স্বায়ীবর্গ,
সঞ্চারী, অলঙ্কার, ঠাট ১১৫ পৃ: রাগ ও মাত্রা—১১৬ পৃ: প্রাচীন
তাল, তালের দশটি প্রাণ—১১৭ পৃ: মার্গ ও দেশী তাল ১২২ পৃ:
বিভিন্ন তালের ঠেকা ১২৩ পৃ: ভাতখণ্ডে পদ্ধতি ১৩০ পৃ: বিষ্ণুদিগম্বর
পদ্ধতি ১৩১ পৃ: হিন্দুস্থানী কর্ণাটক তাল পদ্ধতির প্রভেদ ১৩২ পৃ:
ভরতনাট্যম তালের নক্সা ১৩৩ পৃ: কথাকলি নৃত্যের তাল,
মণিপুরী নৃত্যের তাল ১৩৫ পৃ: ছন্দ ১৪১ পৃ: প্রাচীন নাট্যশাস্ত্র-
কারদের মতে তালের উদ্দেশ্য ১৪২ পৃ: ।

৮। অলঙ্কার—১৪৭ পৃ:

আলিঙ্গাভিনয়—১৪৮ পৃ: অলঙ্কার, করণ—১৪৯ পৃ: শিঙীবন্ধ,

শিরোভেদ—১৫০ পৃ: অভিনয় দর্পণে শিরোভেদ, দৃষ্টিভেদ—১৫২ পৃ:
 দর্শন, তারাকর্ম—১৫৩ পৃ: পুটকর্ম, নাসাকর্ম জরকর্ম—১৫৭ পৃ:
 গণকর্ম, অধরক্রিয়া ও চিবুককর্ম—১৫৮ পৃ: আশ্রকর্ম ও মুখরাগ—
 গ্রীবাভেদ—১৫৯ পৃ: বক্ষঃস্থলের ক্রিয়া—১৬০ পৃ: পার্শ্বস্থলের ক্রিয়া
 অষ্টরকর্ম—১৬১ পৃ: কটিকর্ম উরুকর্ম, জজ্বা কর্ম, পাদকর্ম—১৬২
 ও ১৬৩ পৃ: চারী ও স্থানকে প্রভেদ—ভৌমী চারি—১৬৪ পৃ:
 আকাশিকী চারী—১৬৬ পৃ: অভিনয় দর্পণে চারী—১৬৭ পৃ:, মণ্ডল—
 (অভিনয় দর্পণ) ১৬৮ পৃ: পাদভেদ (অভিনয় দর্পণ), উৎপ্লবন
 —১৬৯ পৃ: ভ্রমরী—১৭০ পৃ: গতি—১৭০ পৃ: স্থানক—১৭২ পৃ:
 স্থানক—(অভিনয় দর্পণ) ১৭৩ পৃ:।

৯। হস্তভেদ—১৭৫ পৃ:

হস্তভেদের অর্থ, করকরণের অর্থ, বাহু প্রকরণ—১৭৬ পৃ: করকরণ—
 অসংযুত হস্ত—১৭৭ পৃ: সংযুত হস্ত—১৮৮ পৃ: নৃত্তসমাপ্রিত
 হস্ত—১২৩ পৃ:।

১০। নৃত্যের প্রকারভেদ—২০৭ পৃ:

নাট্যাশাস্ত্রের অর্থ, প্রাচীন সঙ্গীতাচার্যদের নাম, ছয়জন ভরতের
 নাম—২০৮ পৃ: নাট্যাশাস্ত্র সম্বন্ধে মূনীদের প্রশ্ন, নাট্য কি ভাবে স্বর্গ
 থেকে মর্তে এলো, নাট্যাশাস্ত্র সম্বন্ধে মূনীদের প্রশ্ন—২০৯ পৃ:
 পরমপুরুষার্থ, নাট্যের উপযোগিতা, দৃষ্টকাব্য—২১১ পৃ: ধর্মী—২১২ পৃ:
 দেবতাদের নাট্যের অস্ত্রে উপকরণ দান, মূনীদের পাঁচটি প্রশ্ন ভরতকে.
 বৃত্তি ও প্রবৃত্তি—২১৩ পৃ: বৃত্তির উৎপত্তি ২১৪ পৃ: সিদ্ধি—২১৫ পৃ:
 অভিনয়, নৃত্ত ও নৃত্য, মার্গ ও দেনী—২১৬ পৃ: নাটকের ভাগ, নাটক
 ও রাসক—২১৭ পৃ: নাট্যরাসক, বিলাসিকা, হল্লীসক—২১৮ পৃ:
 আগারিত, সৌষ্টব, রেখা—২১৯ পৃ: সন্ন, কলাস, চতুরঙ্গ, ভ্রমরী
 —২২০ পৃ: চালক, শুভবাস্ত, ভাণ্ডবাস্ত, তিরিণ, তৌর্ধজর, তাওব
 ও লাস্ত—২২১ পৃ: আক্কেপিকী ও বর্ধমানক, নর্তকীর গুণাবলী, পাত্ত ;
 নট ও নর্তকের প্রভেদ—২২৪ পৃ: সভাপতি লক্ষণ, স্ত্রোহার, গৌণলী
 —২২৫ পৃ: পেরনী, পাত্তের দশটি প্রাণ, মুখচালি—২২৬ পৃ:

যতি নৃত্য, শম্ভাচালি, উড়ুপ নৃত্য, নেড়িনৃত্য ভিন্ন, চিত্র, নট্র, খুল্ল, আরমান—২২৭ পৃ: মক্, উৎকট, হুল্ল, লাবনী, কর্তরী, তুল্ল, প্রসন্ন, প্রবাহ, লাগ—২২৮ পৃ: রায়রকাল, অড়াল, নিঃশব্দ, হকুমরী, লজ্জিকলজ্জিকা, অড়ন্তর, ঢেঁকী, দিগু, বীস, পক্ষিশাদুল, শম্ভনৃত্য—২২৯ পৃ: বিবর্তনা, চমৎকার, গীতিনৃত্য, স্বরমঠ নৃত্য, সালগমুড়, শুকমুড়, প্রবগীতি—২৩০ পৃ: মঠনৃত্য, রূপক, বাম্পাতাল, তৃতীয়ক, অড়তাল, একতালী মূলনৃত্য, কালচারী—২৩১ পৃ: কটরী, বৈপোতাধ্যম, বন্ধনৃত্য, কল্লনৃত্য, জকরী নৃত্য—২৩২ পৃ:

১১। কথক—২৩৩ পৃ:

কথকনৃত্য ও কথকতার প্রভেদ—২৩৪ পৃ:, কথকতার অর্থ—২৩৫ পৃ: রাস ও কথকনৃত্য—২২৭ পৃ: রাসের প্রকৃত রূপ—২৩৮ পৃ: রাসের পরিবর্তন—২৩৯ পৃ: কথক নৃত্যের উৎস, ইতিহাস ও দুই সংস্কৃতির মিলন—২৪০ পৃ: কথক নৃত্যের স্মারকচিহ্ন—২৪৩ পৃ:, কথক নৃত্যের নামকরণ—২৪৪ পৃ: ঐসলামিক প্রভাব—২৪৫ পৃ: উত্তরভারতে সঙ্গীত লুপ্ত হবার কারণ, লক্ষ্মী ঘরানা—২৪৭ পৃ: জয়পুর ঘরানা—২৪৮ পৃ: বেনারস ঘরানা ২৪৯—পৃ: লক্ষ্মী ও জয়পুর ঘরানার পার্থক্য—২৫০ পৃ: হস্তক—২৫১ পৃ: কথক নৃত্যের অংশ—২৫২ পৃ: কথকনৃত্যে ভাব, কথক নৃত্যের লক্ষণ—২৫৫ পৃ: মিশ্রণ—২৫৬ পৃ: জকড়ী ও কথকনৃত্যের তুলনামূলক আলোচনা—২৫৭ পৃ: ।

১২। ভরতনাট্যম—২৫৯ পৃ:

সঙ্গমযুগে নৃত্যের উপাদান—২৬০ পৃ: ইতিহাস—২৬২ পৃ: নৃত্যনাট্য—২৬৬ পৃ: কুচিপুড়ী—২৬৭ পৃ: ভাগবত মেলা নাটক ২৬৮ পৃ: কুরুভঙ্গী—২৬৯ পৃ: আড়াভূ—২৭০ পৃ: ভরতনাট্যমের অংশ—২৭১ পৃ: ।

১৩। কথাকলি—২৭৫ পৃ:

কথাকলি নৃত্যের ইতিহাস চাকিয়র, নাকিয়র—২৭৬ পৃ: কুড়িয়াটম, কলারী—২৭৭ পৃ: কৃষ্ণঅটম—২৭৮পৃ: রামঅটম, কৃষ্ণঅটম ও রামঅটমের তুলনামূলক আলোচনা—২৭৯ পৃ: কেরালার রাজাদের কলাধীতি, কথাকলি নৃত্যাহুঠান পদ্ধতি, কেলিকুস্ত—২৮০ পৃ:

টোডরম, যজুধরা, তিরনোক — ২৮১ পৃ: কলাস, পরিঅক্টম, কুডিয়াটম,
পদ্মানি, সাংগরী—২৮২ পৃ:

১৪। লোকনৃত্য—২৮৫ পৃ:

লোকনৃত্যের সংজ্ঞা—২৮৬ পৃ:, আদিবাসিদের সংস্কৃতি
লোকনৃত্যের বিভাগ—২৮৭ পৃ: রাইবেশে, ঢালী—২৮৮ পৃ: কাঠি
বাউল—২৮৯ পৃ: আরি, ঝুমর, তেরাতালি—২৯০ পৃ: কাচ্চিঘোড়া,
ঝুমর, ভাংরা, গরবা, গোক—২৯১ পৃ: কোলকালি, ভেলাকালি,
খেরায়টম, ডাঙ্গু—২৯২ পৃ:

১৫। আধুনিক নৃত্যধারা—২৯৫ পৃ:

আধুনিক নৃত্যের অর্থ ২৯৬ পৃ: সাংস্কৃতিক ইতিহাস, বাংলার
প্রাচীন গ্রন্থে নৃত্যের উল্লেখ—২৯৭ পৃ: আধুনিক যুগ ও রবীন্দ্রনাথ—
৩০০ পৃ:

আধুনিক নৃত্যনাট্যে অভিনয়—৩০৭ পৃ: মঞ্চসজ্জা—৩০৮।

মণিপুরী নৃত্য—৩১১ পৃ:

মণিপুরী দেশ ও নৃত্যের প্রাচীনত্ব—৩১২ পৃ: মণিপুরী পুরাণে
সঙ্গীত, মণিপুরী নৃত্য সম্বন্ধে কিংবদন্তী—৩১৪ পৃ: মণিপুরী নৃত্যের
ইতিহাস—৩১৫ পৃ: রাস—৩১৭ পৃ: কুঞ্জরাস, নিত্যরাস, গোষ্ঠরাস
উলুখল রাস—৩১৮ পৃ: রাসমণ্ডপ, মহারাসের অহুষ্ঠান হুচী,
বসন্তরাসের অহুষ্ঠান হুচী, গোষ্ঠরাসের অহুষ্ঠান হুচী—৩১৯ পৃ:
ভঙ্গী পারেং, চালি—৩২০ পৃ: পুংলোল্ অগোই, নিপা হুপী, নটপালা
সংকীর্তন, ধাবল্ চোংবা, থুবাক ঈশে, ঔগ্রিহুঙ্গেল, চীংথৈরোল,
বাস্তবর—৩২২ পৃ:।

নৃত্যের ইতিহাস



“সর্বশাস্ত্রার্থসম্পন্নং সর্বশিল্প—প্রবর্তকম্ ।

নাট্যাখ্যং পঞ্চমং বেদং সেতিহাসং ক্রমোদ্যম্ ।”

নৃত্যের ইতিহাস

ভারতের মাটির অহুতে অহুতে নৃত্যের ছন্দ দোলা দেয়। বিভিন্ন জাতির সমাবেশ, বিভিন্ন সংস্কৃতির সংমিশ্রণ এবং বিভিন্ন প্রতিকূল পরিবেশ সত্ত্বেও দেশবাসীর সঙ্গীতপ্রিয়তা আবহমানকাল ধরে চলে আসছে। কিছুমাত্র কমে নি, বরং উত্তরোত্তর বৃদ্ধি পাচ্ছে। চারুকলা সম্বন্ধে বহু গবেষণা চলেছে, কল স্বরূপ বর্তমানযুগে বহু কলেজ; বিশ্ববিদ্যালয় ও প্রতিষ্ঠান স্থাপিত হয়েছে এবং এই সকল বিশ্ববিদ্যালয় ও প্রতিষ্ঠানের অক্লান্ত চেষ্টায় গবেষণার কাজও অগ্রসর হচ্ছে।

প্রাচীনকাল থেকে আজ পর্যন্ত নৃত্যকলা সম্বন্ধে কোন ধারাবাহিক ইতিহাস হয় তো আমরা পাবো না। কিন্তু এর উপাদান সর্বত্র ছড়িয়ে আছে। পাথরের গায়ে, শিলালিপি, তাম্রকলক, গুহা শিল্প, ভাস্কর্য, সংস্কৃত পাণ্ডুলিপি ও পাথরের বাগধ্বজগুলি নিশ্চল ও নীরব ভাষায় শতাব্দীর সাক্ষ্য বহন করে আসছে। এগুলি কেবলমাত্র দেখে, অমুভব করে এবং তাদের ঐতিহাসিক মূল্য নির্ধারণ করে এবং তার সঙ্গে প্রাচীন নাট্যশাস্ত্রগুলি ও ঐতিহাসিক নৃপতিদের কাজের সাংস্কৃতিক পরিচয় নিয়ে নৃত্যের ইতিহাস রচনা করা যেতে পারে। হুতরাং ইতিহাস সম্পূর্ণ নির্ভুল না হলেও নৃত্যের ইতিহাসের একটি ধারাবাহিকতা রক্ষা করার চেষ্টা করা যেতে পারে।

প্রাগৈতিহাসিক যুগ—ভারতের ইতিহাস রচনার কাল থেকে আধুনিক কাল পর্যন্ত সময়কে কয়েকটি ভাগে ভাগ করা হয়েছে। প্রথমে প্রাগৈতিহাসিক যুগের নাম করা যেতে পারে। এই যুগের অন্তর্গত হচ্ছে প্রস্তরযুগ, ধাতুযুগ, সন্ধ্যুদের সভ্যতা ইত্যাদি। এই যুগের বিস্তৃত ঐতিহাসিক বিবরণ এখনও পর্যন্ত পাওয়া যায় নি। হুতরাং এই যুগের নৃত্যের ইতিহাসও বিশ্বস্তির কোন অভলে তুলিয়ে আছে।

আমরা যা কিছু সেই যুগের ঐতিহাসিক উপাদান পেয়েছি তাই দিয়ে মানসক্ষে একটা ছবি এঁকে নিতে পারি। প্রস্তরযুগে মানুষের আদিম উন্নাসের

প্রকাশ ছিল নৃত্য। সে নৃত্য কোন শাস্ত্র মানত না, কোন নিয়মশৃঙ্খলা মানত না; অর্থাৎ তাল, লয় বা স্থায় ও শৃঙ্খলাবদ্ধ অঙ্গভঙ্গী প্রকাশের জন্ত কোনও নিয়মশৃঙ্খলা ছিল না অথবা কোন সৌন্দর্যবোধও ছিল না। ছিল শুধু ছন্দে ছন্দে প্রাণের উল্লাস ও মনের বৃত্তিগুলিকে প্রকাশের অদম্য ইচ্ছা। কোন ভাষা ছিল না, কোন গান ছিল না, ছিল শুধু অভিব্যক্তি। এইভাবে প্রকৃতির কোলে খেয়ালখুশীর শিকার ভাষাহীন অসহায় মানুষ নিজের মনোবৃত্তিকে প্রকাশ করত আদিক্রিয়ার মাধ্যমে। একেই বলা যায় প্রাগৈতিহাসিক যুগের আদিম নৃত্যের আদিম অবস্থা। স্বতরাং আমরা সহজেই বলতে পারি যে, নৃত্য হচ্ছে মানুষের স্বভাবজাত বৃত্তির আদিক প্রকাশ।

সভ্যতার ক্রমবিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে মানুষের মনের অভিব্যক্তি প্রকাশের ভঙ্গিও পরিবর্তন হয়েছে। ভারতবাসী যে চিরকাল নৃত্যকলাকে বিশেষ ভালবেসেছে এবং প্রাধান্য দিয়েছে তা অতি সহজেই অনুমেয়। সিদ্ধনদের উপত্যকার মহেন্দগড়ো ও হরপ্পার যে সকল ভগ্নভূপ পাওয়া গিয়েছে তার ভেতর একটি নর্তক ও একটি নর্তকীর মূর্তিও পাওয়া গিয়েছে। এ ছাড়া লাভটি ছিদ্র যুক্ত বানী, তল্লীযুক্ত বীণা, বিভিন্ন চামড়ার বাস্তবায়নও পাওয়া গিয়েছে। সেই যুগের সঙ্গীতবিষয়ে এর বেশী কিছু জানা যায় নি। তবে নৃত্যের সঙ্গে যে বাস্তবজ্ঞান বাজাবার প্রচলন ছিল তা সহজেই অনুমেয়। তবে এইটুকু বোঝা যায় যে, সেই যুগের অধিবাসীরা সঙ্গীতপ্রিয় ছিল। এরা ছিল শস্ত্র ও কালীর উপাসক। শুধু তাই নয়, উত্তর পশ্চিম ভারতে বহু প্রাচীন নাগজাতি বাস করত। এরা বৃক্ষ ও শিবের উপাসনা করত। মহেন্দগড়োর শীলমোহরে বৃক্ষকে আবেষ্টন করে নাগদম্পতীর উৎকীর্ণ মূর্তি দেখতে পাওয়া যায়। সেই যুগে বৃক্ষ, সর্প, জীবজন্তু পূজার প্রচলনও ছিল।

জ্যোতিষ যুগ—ভারতের আদিবাসী গাঁওতাল, কোল, ভীল, মুণ্ডাদের প্রস্তর-যুগের মানবের বংশধর বলে মনে করা হয়। যদিও পৃথিবীর বিবর্তনের সঙ্গে আকৃতি ও প্রকৃতির অনেক পরিবর্তন হয়েছে তবুও অনেক বিষয়ে অনেক সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়।

এঁদের নৃত্যকে মনোবৃত্তির স্বতঃস্ফূর্ত আদিক বহিঃপ্রকাশ বলা যায়। সিদ্ধনদের উপত্যকার মহেন্দগড়ো ও হরপ্পার যে সভ্যতা গড়ে উঠেছিল তাকে জ্যোতিষ সভ্যতার অন্তর্গত করেছেন ঐতিহাসিকরা। স্বতরাং জ্যোতিষযুগের

নৃত্যকলা সম্বন্ধে কোন অহুমানই চলে না। তবে এইটুকু অহুমান করা কঠিন নয় যে, নৃত্যের সঙ্গে সঙ্গীত সহযোগিতা করত এক পায়ে মল জাতীয় গহনা তাল রাখা করত। নৃত্যের সাহায্যে দেবদেবীরও পূজো হত। এর সাক্ষ্য দেয় শঙ্কর এবং অষ্টাঙ্গ দেবদেবীর মূর্তিগুলি। জীবিতদের সঙ্গীত, শিল্পকলা ও চিত্রকলার প্রতি আসক্তি দেখে মনে হয় তাঁরা শিকার উন্নত ও সভ্য ছিলেন। পাশ্চাত্যবাসীরা স্বীকার করতে বাধ্য হয়েছেন যে, সাধারণতঃ গ্রীষ্মপ্রধান দেশের অধিবাসীরা উদ্দীপ্ত, ভাবপ্রবণ ও কুসংস্কারাচ্ছন্ন বটে, কিন্তু বর্ণ ও সৌন্দর্যের উপাসক। অবশ্য এ কথা শুধু ভারতের ক্ষেত্রে নয়, ভারতের সমসাময়িক মেসোপটেমিয়া ও হুমের সভ্যতার ক্ষেত্রেও প্রযোজ্য। সেই সুপে যে এইসকল দেশেও নৃত্যের ব্যাপক প্রচলন ছিল তার প্রমাণ পাওয়া যায়। দেখা গিয়েছে, যে দেশে সভ্যতা উন্নতির সর্বোচ্চ শিখরে উঠেছিল, সেই দেশে শিল্পকলার চর্চা এবং সঙ্গীতপ্রিয়তাও প্রবল ছিল। শুধু তাই নয়, অধিবাসীরাও উন্নত নাগরিক জীবন অতিবাহিত করতেন।

বৈদিক যুগ :—

এর পরবর্তী যুগকে আমরা বৈদিক যুগ বলে অভিহিত করতে পারি। খৃঃ পূঃ ৩০০০ বৎসর পূর্বে আর্ঘরা ভারতের উত্তর পশ্চিম সীমান্তে পাণ্ডাবের নিকটবর্তীস্থানে দাবিড় সভ্যতাকে ধ্বংস ও বিতাড়িত করে বসতি স্থাপন করেন। সেই সময় আর্ঘ ও অনার্বদের মধ্যে প্রবল যুদ্ধ হয়। এই যুদ্ধের ইতিহাস আমরা প্রাচীন কাব্যে, মহাকাব্যে ও পুরাণ প্রভৃতিতে পাই। এমন কি প্রথম যে নাটক মঞ্চস্থ হয়েছিল তার বিষয়বস্তুও ছিল দেবাসুরের যুদ্ধ। দেবতা ও দানবরাই বখাক্রমে আর্ঘ ও অনার্ব বলে অভিহিত হতেন। অবশ্য পরবর্তী যুগে আর্ঘ ও অনার্ব সভ্যতা এমন পরম্পর মিশে গিয়েছিল যে, এর প্রভেদ নির্ণয় করা কঠিন হয়ে পড়েছিল। ‘দেবায়তন ও ভারত সভ্যতা’র এর হৃদয়ের ব্যাখ্যা আছে—“বৈদিক যুগের শেষভাগে সুর্যের যুগে ভারতে মূর্তি পূজার সূত্রপাত হয়। অনার্ব প্রভাবিত ব্রাহ্মণ্য ভারতে তাহার বিকাশ ও বিস্তার। ব্রাহ্মণ গ্রন্থে শিল্পের পর্যায়ে তক্ষণ ও ধাতুমূর্তি, কষ্ঠ ও বস্ত্রসঙ্গীত এবং নৃত্যকেই বুঝাইত” (পৃঃ ২৩)। ঐতরের ব্রাহ্মণ গ্রন্থে তা মহর্ষি ঐতরেরের কল্যাণে আর্ঘ ও অনার্ব সংস্কৃতির মিলনে চৌবটি কলার সৃষ্টি হয়েছিল। বাই হোক, এই সময় আর্ঘরা বেদের সংস্কার করেন। এই বেদ ভারতবাসীর জীবনে

সঙ্গীতের সুধার কাজ করেছে। ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতিতে’ স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ বলেছেন—
 ‘ভারতীয় শিল্প ও মাধুর্যের বিকাশের পেছনে আছে হুপ্রাচীন বেদ ও উপনিষদের
 সাহিত্যের প্রেরণা।’ বেদের দর্শন ভারতীয়দের কর্মে প্রেরণা জাগিয়েছে,
 শাস্ত্রের বাণী শিখিয়েছে, সৌন্দর্যের উপাসক করেছে এবং শিল্প ও সঙ্গীতের
 জ্ঞান দিয়েছে। বৈদিক যুগের সঙ্গীত পরবর্তী যুগের সঙ্গীতে প্রেরণা জাগিয়েছে।

বেদ থেকে যে সঙ্গীতের সৃষ্টি হয়েছে এ কথা প্রাচীন সংস্কৃত শাস্ত্রগুলি থেকে
 আমরা জানতে পারি। সঙ্গীতবিষয়ে আলোচনা করতে গেলে বেদের সম্বন্ধেও
 সাধারণ জ্ঞান থাকা উচিত। বেদ চারটি ভাগে বিভক্ত—ঋক, যজুঃ, সাম
 ও অথর্ব। প্রত্যেক বেদের চারটি অংশ—(১) মন্ত্র অথবা সংহিতা (২) ব্রাহ্মণ
 (৩) আরণ্যক ও (৪) উপনিষদ। সংহিতাতে দেবতাদের স্তুতি করে মন্ত্র আছে,
 অর্থাৎ বৈদিক ঋক এর সঙ্কলন করা হয়েছে। ব্রাহ্মণে কর্মকাণ্ডের উল্লেখ আছে
 আরণ্যকে দার্শনিক তথ্যের ব্যাখ্যা করা হয়েছে এবং উপনিষদে আত্মজ্ঞানের
 কথা আছে। বেদের এই সকল শাখাগুলিকে শিক্ষার জন্ত বে ব্যাকরণের
 সৃষ্টি হয়েছিল তাকে প্রাতিশাখ্য বলে। ছন্দোগ্য উপনিষদে গান, বাজ ও
 নৃত্যের উল্লেখ আছে। প্রাতিশাখ্যে তাল, ময়, যাত্রা ও ছন্দ প্রভৃতির উল্লেখ
 আছে। চারটি বেদ থেকে সারাংশ গ্রহণ করে ভারতীয় সঙ্গীতের সৃষ্টি।
 সঙ্গীতের উৎপত্তি সম্বন্ধে নাট্যশাস্ত্রে আছে যে, সত্যযুগ অতীত হবার পর
 ত্রেতাযুগের আরম্ভে জনগণ অধর্ম আচরণের কালে দুঃখ পাচ্ছে দেখে ইন্দ্র প্রভৃতি
 দেবতারা পিতামহ ব্রহ্মাকে প্রধানতঃ শূদ্র ও দ্রাবীড়দের শিক্ষার জন্ত পঞ্চমবেদ
 সৃষ্টি করতে অনুরোধ করেন। কারণ বেদ অধ্যয়নে শূদ্র ও দ্রাবীড়ের অধিকার
 ছিল না। তদন্তসারে ব্রহ্মা ঋকবেদ থেকে পাঠ্য; সামবেদ থেকে গান, যজুর্বেদ
 থেকে অভিনয় এবং অথর্ব বেদ থেকে রস গ্রহণ করে নাট্যবেদ সৃষ্টি করলেন।

“জগ্ৰাহ পাঠ্যযজুর্বেদাংসামভ্যো গীতমেব চ।

যজুর্বেদাদিভিনয়ান্ রসা নাথর্বণাদপি ॥

(নাট্যশাস্ত্র, ১ম অধ্যায়, শ্লোক ১৭)

এই নাট্যবেদই পঞ্চমবেদ বলে অভিহিত হল এবং এতে সর্বজনের সমান
 অধিকার থাকল। সুখভোগে অভ্যস্ত দেবগণ নাট্যবেদের গ্রহণ, ধারণ ও জ্ঞান
 প্ররোপে অবোগ্য বিবেচিত হওয়ার ইচ্ছা এ বিষয়ে ঋষিদের উপযুক্ততার উল্লেখ
 করেন—

“এহণে ধারণে জানে প্রয়োগে চান্দ সত্ত্ব

অশক্তা ভগবন্ দেবা অযোগ্যা নাট্যকর্মনি

(না: শা:-১ম অধ্যায়, শ্লো:-২২)

এ কথা শুনে ব্রহ্মা ভরতমুনিকে নাট্যবেদের প্রথম উপদেশ প্রদান করেন এবং ভরত মুনি ব্রহ্মার আদেশে তাঁর শতপুত্রকে এই শিক্ষা দেন। আত্মের প্রভৃতি মূনিদের দ্বারা জিজ্ঞাসিত হয়ে ভরত উপরোক্ত কাহিনীটি বিবৃত করেন। তিনি একাধারে দেবতাদের মঞ্চাধ্যক্ষ, নাট্যকার, ঐত্রয়ত্রিক ও স্ত্রজকার ছিলেন। ভরত তাঁর শিষ্যদের দ্বারা এই নৃত্য মতে প্রচার করেন। নাট্যোৎপত্তি সম্বন্ধে অভিনয়দর্পণে বলা হয়েছে যে চতুর্মুখ ব্রহ্মা ভরতকে নাট্যবেদ প্রদান করেছিলেন। মুনি ভরত গন্ধর্ব্ব অঙ্গরা সহ শম্ভুর সম্মুখে নাট্য, নৃত্ত ও নৃত্যের প্রয়োগ করেছিলেন। অনন্তর হর স্বপ্রযুক্ত হয়ে উচ্চত প্রয়োগ স্মরণ করে স্বপ্নের অগ্রণী তত্ত্ব দ্বারা আচার্য ভরতকে তা শিক্ষা দেন এবং ঐতিবশতঃ পার্বতীর দ্বারা লাস্তের উপদেশ প্রদান করেছিলেন। অভিনয়দর্পণের ২।৩।৪ নম্বর শ্লোকে আছে—

“নাট্যবেদং দদৌ পূর্ব্বং ভরতায় চতুর্মুখঃ ।

ততশ্চ ভরতঃ সাক্ষং গন্ধর্ব্বাঙ্গরসানং গঠৈঃ ॥

নাট্যং নৃত্তং তথা নৃত্যমগ্রে শাস্তোঃ প্রযুক্তবান্ ।

প্রয়োগমুচ্চতং স্ত্রজা স্বপ্রযুক্তং ততো হরঃ ॥৩

ততুনা স্বগণাগ্রণ্যা ভরতায় ন্যদীক্ষিৎ ।

লাস্তমস্ত্রাগ্রভঃ ঐত্যা পার্ৰত্য্য সাদীক্ষিৎ ॥৪

অনন্তর তত্ত্বর কাছ থেকে তাণ্ডবের জ্ঞান লাভ করে ভরতাদি মূনিরা মর্ভের মানবদের শিক্ষা দিয়েছিলেন। পার্বতী বানাসুরের দুহিতা উবাকে লাস্ত শিক্ষা দেন। আর উবা দ্বারাবতী বা দ্বারকার গোপীদের, গোপীরা সৌরাষ্ট্রবেশের নারীদের ও তাঁরা আবার নানাদেশের রমণীদের এই বিভা শিক্ষা দিয়েছিলেন। এইভাবে তাণ্ডবলাসাত্তিকা নর্ত্তনকলা পরম্পরাক্রমে ইহলোকে প্রতিষ্ঠিত হয়।

সুতরাং সঙ্গীতের মূল যে বেদে নিহিত আছে এ আমরা প্রাচীন সঙ্গীত-শাস্ত্রগুলিতে দেখতে পাচ্ছি। অভিনয়দর্পণে আছে—

“ঋগ্, যজুঃ, সাম ও অথর্ব বেদ থেকে যথাক্রমে পাঠ্য; অভিনয়, গীত ও রস

পাঠ্য চাভিনয় গীত রসান্ সংগৃহপদ্ধতঃ ।

ব্যয়ীশচছাত্রমিহ ধর্মকামার্থমোক্ষদম্ ।৮

অভিনয় দর্পণ (৮)

ঋগ্, যজুঃ, সাম ও অথর্ব বেদ থেকে যথাক্রমে পাঠ্য; অভিনয়, গীত ও রস সংগ্রহ করে পদ্মবোনি ধর্মকামার্থ মোক্ষপ্রদ এই শাস্ত্র রচনা করেছিলেন। নাট্য-শাস্ত্রেও ঠিক একই কথা বলা হয়েছে।

এইটুকু বোঝা যায় যে প্রাচীন ভারতীয় সঙ্গীতশাস্ত্রের মূল উপাদান বেদ থেকে সংগৃহীত হয়েছে।

এ ছাড়া আরও কিছু বিচ্ছিন্ন উপাদান পাওয়া যায় যাতে প্রমাণিত হয় যে বৈদিকযুগেও নৃত্যের ব্যাপক প্রচলন ছিল। যজ্ঞের সময় উপদ্রাবীরা পরস্পর সংলগ্ন হয়ে যজ্ঞবেদী পরিভ্রমণ করতেন। অনেকসময় পুরনারীরা এই পরিক্রমণে যোগদান করতেন। প্রচেষ্টা প্রজ্ঞানানন্দ স্বামী একে সমবেত নৃত্যের প্রথম সূত্রপাত বলেছেন।

বৈদিক যুগে মুনি ঋষিরা যজ্ঞমণ্ডপ নির্মাণ করে হোম করতেন। পগনস্পর্শী অগ্নিশিখা প্রজ্জ্বলিত হয়ে উঠত। উদাস্ত কর্তে সূর্যের লহরী তুলে তাঁরা দেবতার স্তুতি করতেন। কখনও পাঠ্যে, কখনও সঙ্গীতে, কখনও স্বর্গীয় রসদ্বারা প্রাণিত হয়ে তাঁরা বেষগান করতেন। ব্রাহ্মণ সাহিত্যগুলিতে আছে যে, সামগরী যখন গান করতেন তখন পুরনারীরা করতালি দিয়ে নৃত্য করতেন। সামগদের গানের সঙ্গে নর্তকরা বংশদণ্ড উন্নত করে নৃত্য করতেন। যজ্ঞাদি উৎসবের পর অবভূষ স্নান নামে একটি উৎসব হত। এই উৎসবে রাজা ও রানীর সঙ্গে পুরুষ ও নারী উভয়ই নৃত্য করতেন।

বৈদিকযুগে সঙ্গীতের মধ্যে একটি স্বতঃস্ফূর্ত ভাব দেখা গিল। তার কারণ আর্ষরা প্রকৃতির আশ্চর্যলীলা অন্তরে অনুভব করেছিলেন। তাঁদের মতে মহা-শক্তির অমিততেজ গভীর অন্তর্দৃষ্টি দ্বারা উপলব্ধি করা যায়। তাঁরা ঘোষণা করলেন যে, বিশ্বব্রহ্মাণ্ডের সব শক্তি এবং সব দেবদেবী পরমপিতা পরমব্রহ্মের দ্বারা নিরঞ্জিত হচ্ছেন। সৌরমণ্ডলের প্রধান প্রধান দেবতা সূর্য, বৃষ্টি, বজ্র, ও ইন্দ্র প্রভৃতি পরমব্রহ্মের বিকাশ। সেইজন্য অগ্নিদেবকে পরিক্রমা করে অথবা করতালি দিয়ে অথবা বংশদণ্ড উন্নীত করে নৃত্যের প্রচলন হ'ল।

মহাকাব্যের যুগের সমাজব্যবস্থার নৃত্য :-

মহাকাব্যের যুগে বৈদিকযুগের সামাজিক ব্যবস্থা ও ধর্মসংক্রান্ত পরিবর্তন সূর্য হয়ে গিয়েছিল। বৈদিক সনাতন ধর্ম হিন্দুধর্মে পরিণত হতে আরম্ভ করেছিল এবং আৰ্য ও অনাৰ্য সংস্কৃতির মিলনও সূর্য হয়ে গিয়েছিল। শ্রী শ্রীশচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়ের ‘দেবারতন ও ভারতসভ্যতাত্ত্বে’ আছে যে “এই সময় হইতে বন্ধ-বন্ধী, মনসা প্রভৃতির উদ্ভব হয়। ধর্মক্ষেত্রে উভয়জাতির মিলনের কলে হিন্দু জাতি ও সভ্যতার উদ্ভব। আৰ্য ও অনাৰ্য সংস্কৃতি ও শিল্পের মিলনের কলে হিন্দু স্থাপত্য শিল্পের উদ্ভব।” এই সকল স্থাপত্যশিল্প নৃত্যের ইতিহাস রচনার অমূল্য সম্পদ। সিন্ধু জাতিও সভ্যতার সঙ্গে অনুর অর্থাৎ অষ্টিক ও বৈদিক সভ্যতার মিলনের কলে রামায়ণ, মহাভারত, উপনিষদের সৃষ্টি এবং বজ্র ও পুজোর প্রচলন হয়েছিল। মহাকাব্যের যুগে বৈদিকযুগের প্রাকৃতিক দেবতাদের পরিবর্তে ব্রহ্মা, বিষ্ণু, মহেশ্বর প্রভৃতি দেবতাদের প্রাধান্ত বৃদ্ধি পেয়েছিল। মহাকাব্যের যুগে রামায়ণ, মহাভারত, হরিবংশ প্রভৃতিতে নৃত্য, গীত ও বাদ্যের বিশেষভাবে উল্লেখ আছে। প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রে কুশীলবের উল্লেখ পাওয়া যায়। ‘বিদম্ভমাখব’ নাটকে কুশীলবের অর্থ করা হয়েছে নট অথবা চারণ। ‘কুশীলব’ কথাটি রামায়ণে বর্ণিত শ্রীরামচন্দ্রের বমজ পুত্র কুশ ও লবের নামের থেকে এসেছে। কুশ ও লব মহাকবি বাগ্মিকীর অমর কাব্য রামায়ণকে সঙ্গীত, আবৃত্তি ও অভিনয়ের সাহায্যে অযোধ্যার রাজসভার শ্রীরামচন্দ্রের সম্মুখে নিবেদন করেছিলেন এবং এই অমৃতধারা প্রত্যেক শ্রোতার হৃদয় জবীভূত করেছিল। রামায়ণে অঙ্গরা ও কিষ্কর কিষ্করীদের নৃত্যের উল্লেখ আছে। মহাভারতেও নৃত্যের বহু উল্লেখ আছে। মহাভারতে এবং হরিবংশে ইন্দ্রীসক ছালিকা প্রভৃতি নৃত্যের উল্লেখও আছে। দেবরাজ ইন্দ্রের নৃত্যসভার স্থম্বর বর্ণনা আছে এবং এই নৃত্যসভার অঙ্গর-অঙ্গরা কিষ্কর-কিষ্করী প্রভৃতির নৃত্য-প্রদর্শনের উল্লেখও আছে। উর্বশী, মেনকা, রত্না প্রভৃতি অঙ্গরার দেবসভার বশবী নৃত্যশিল্পী ছিলেন। মহাভারতে নগুংসক বৃহন্নলা কর্তৃক রাজকন্যা উত্তরাকে নৃত্য শিক্ষা দেবার বর্ণনা আছে। অবসর বিনোদনের জন্ত তৎকালীন দেবতা ও রাজামহারাজরা যে সঙ্গীতের রসস্থখ পান করতেন সে বিষয়ে কোন সন্দেহের অবকাশ নেই।

পরবর্তী যুগে রাজনৈতিক ও সামাজিক ব্যবস্থায় সঙ্গীতের স্থান—

মহাকাব্যের যুগের পর ভারতের এক যুগ সঙ্কীর্ণ। এই সময় সমগ্র ভারতবর্ষ ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র রাজ্যে বিভক্ত ছিল। কাশী, কোশল, মগধ, বিদেহ প্রভৃতি রাজ্যগুলি ইতিহাসের পৃষ্ঠায় উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত। পূর্বদিকে অঙ্গ,^১ বঙ্গ, পুণ্ড্র^২ প্রভৃতি রাজ্যগুলি প্রাধান্য বিস্তার করেছিল। সেই মহাসঙ্কীর্ণ সমাজসংস্কারক, ধর্মসংস্কারক, দার্শনিক ও চিন্তাবীরদের অবির্তাব ঘটে। ধর্মসংস্কার, দর্শন প্রভৃতির সঙ্গে সঙ্গীতও একটি বিশেষ রূপ পরিগ্রহ করে। এই সময় যদিও ধর্মযুদ্ধ তুঙ্গে উঠেছিল তবুও সঙ্গীত সকল ধর্মেই প্রিয় ছিল। হিন্দু ধর্মে এবং বৌদ্ধ ধর্মে সঙ্গীত বিশেষভাবে প্রচলিত ছিল। তবে প্রথম পর্বে হিন্দুধর্মে প্রভাপ, বাগবত ও পদ্মবলি বুদ্ধি পাবার সঙ্গে সঙ্গে সঙ্গীত যেন সমাজ থেকে পৃথক হয়ে পড়ল। ব্রাহ্মণরা কোমল মানবিক বৃত্তিকে দমন করে কেবলমাত্র শুদ্ধ আচারবিচার নিয়ে সঙ্গীতকে অপাংক্তেয় করে তুললেন। ললিত কলার উৎস হচ্ছে স্নকুমার বৃত্তি ও সৌন্দর্যবোধ। যখনই এক বিশেষ শ্রেণীর ভেতর এর অভাব হল, তখনই সেই স্থান থেকে সঙ্গীতদেবী নির্বাসিতা হলেন। মহাসংহিতার মত স্পষ্টই বলেছেন যে, সঙ্গীত ব্রাহ্মণদের জন্তে নয়। ব্রাহ্মণ্য ধর্মের বিরুদ্ধে বিদ্রোহ ঘোষণা করল বৌদ্ধধর্ম। ব্রাহ্মণ্যধর্মের হিংসার বিরুদ্ধে, নিষ্ঠুরতার বিরুদ্ধে বৌদ্ধধর্মের প্রবল প্রতিদ্বন্দ্বিতা ধর্মের ক্ষেত্রে ও শাসনের ক্ষেত্রে বিরাট পরিবর্তন এনেছিল। এই সময় রাজনীতি ও সমাজে একটি প্রবল আলোড়নের সৃষ্টি হলেও সঙ্গীতের প্রতিপত্তি অপ্রতিহত থাকল এবং উত্তরোত্তর বৃদ্ধি পেল।

জাতকে নৃত্য :—

বৌদ্ধসাহিত্য “জাতকে”ও সঙ্গীতের উল্লেখ পাওয়া যায়। বৌদ্ধধর্মে জাতকের একটি বিশেষ ভূমিকা আছে। জাতকে বুদ্ধদেবের পূর্বজন্মের ইতিহাস পাওয়া যায়। এই জাতকগুলি তৎকালীন সমাজব্যবস্থা, কৃতি প্রভৃতির ওপর আলোক পাত করে। নৃত্যজাতকে আছে যে, নৃত্যের ছন্দপতন হওয়াতে মনুষ্য হংসরাজ কন্যার স্বামী হতে পারল না। এছাড়া মৎসজাতক, গুল্লিল জাতক, ভেরীবাদক জাতক, ইত্যাদিতে নৃত্য, গীত, বাস্তব ও অভিনয়ের উল্লেখ আছে। জাতক থেকে এই রকম প্রমাণও পাওয়া যায় যে, সেই সময় নৃত্য

১। বিহার, ২। উত্তর বাংলা

ও গীতের প্রতিবোধিতা হত। কিরর কিররী, অঙ্গর অঙ্গরা, নট-নটী, ধেবধাগী প্রভৃতি নৃত্যগীত ও বাস্তবগীতসমূহের কথা সেই যুগের সাহিত্যে বিশেষ স্থানলাভ করেছিল। আমরা আত্মপালি প্রভৃতি নটীদেব কথা জানতে পারি যারা সামাজিক গীতের নটীজীবন গ্রহণ করতে বাধ্য হয়েছিল। কিন্তু বৌদ্ধধর্মের উদ্ভবে তারা নটীজীবন ত্যাগ করে বৌদ্ধধর্ম গ্রহণ করেছিল। ধেরীগাথা অথবা ধেরগাথাতে নৃত্যগীতের উল্লেখ আছে। জাতকে নটীদেব জীবনী নিয়ে বহু কাহিনী আছে। অবদানশতকে নটী স্ত্রীমতি, বোধিসত্ত্ববদান করলতায় নটী বাসবদত্তা, মহাবাসবদত্তানে স্ত্রীর প্রথানা শ্রামার উল্লেখ আছে। সঙ্গীত এই সময় একটি বিশেষ শ্রেণীর ভেতর প্রচলিত ছিল এবং তারা নট-নটী আখ্যা লাভ করেছিল। অর্থাৎ বৃত্তি হিসাবে সঙ্গীতকে যারা গ্রহণ করেছিল তারাই নট নটী আখ্যা পেয়েছিল।

এই যুগে সঙ্গীত যে প্রচলিত ছিল তার আরও কতকগুলি প্রমাণ পাওয়া যায়। পাণিনির ব্যাকরণে সঙ্গীত শাস্ত্রকার শিলালি ও কুশাখের নাম পাওয়া যায়। এঁরা নটশ্রেণীভুক্ত ছিলেন। সঙ্গীত এঁদের পেশা ছিল। পণ্ডিত বুলহারের মত অনুযায়ী পাণিনি খৃঃ পূঃ ৪০০ বৎসর পূর্বের লোক ছিলেন। ভাষ্যকার পতঞ্জলি তাঁর মহাভাষ্যে ‘কংসবধ’ ও ‘বালিবধ’ নামে দুটি নাটকের উল্লেখ করেছেন। এতে নৃত্যগীতের উল্লেখ আছে। সুতরাং নৃত্য, গীত, বাস্তব ও অভিনয়ের বহুল প্রচার না থাকলে সঙ্গীত তদানীন্তন কালের সাহিত্যে ও ব্যাকরণে স্থান পেত না। পতঞ্জলির উদ্ভবকাল অনুমান করা হয় খৃঃ পূঃ ৩য় শতকে। পণ্ডিতরা বৌদ্ধধর্মের উদ্ভবকাল ধরেছেন খৃঃ পূঃ ৬য় শতকে।

প্রাচীন ভারতে সঙ্গীতের প্রসার—

সঙ্গীত অথবা গীত, বাস্তব, নৃত্য এবং নাট্য যে ভারতের প্রায় প্রতি স্থানেই প্রচলিত ছিল এর প্রমাণ আমরা বহু ক্ষেত্রেই পাই। প্রাচীনকালে উত্তর ভারত অনেকগুলি ছোট ছোট রাজ্যে বিভক্ত ছিল। এগুলিকে মহাজনপদ বলা হত। এই দেশগুলি হচ্ছে কাষ্যাজ, গান্ধার, পাঞ্চাল, কুরু, সুরসেন, মৎস, কোশল, কান্ধী, মগধ, অঙ্গ, বৎস, চৌহি, অবন্তী, অশ্বক, বঙ্গী ও মল্ল। এর ভেতর করেকটি জনপদ ইতিহাসের পৃষ্ঠায় উজ্জল হয়ে আছে। গান্ধার দেশ সঙ্গীতের জন্ম প্রসিদ্ধ ছিল। এ ছাড়া নাট্যশাস্ত্রে দেশাচার হিসেবে

চার রকমের অভিনয়ের ধারা বর্ণিত আছে। নাট্যশাস্ত্রে বৃত্তি ও প্রবৃত্তির
 দ্বারা আচার্য ভরত বিভিন্নদেশের পদ্ধতি ও দেশাচার বুঝিয়েছেন। এর দ্বারা
 আমরা অনুমান করতে পারি যে ভারতের বিভিন্ন প্রান্তে সঙ্গীত ও নাট্যের
 প্রচলন ছিল। ভরত দেশাচার হিসেবে নাট্যের ভাগ করেছেন। অর্থাৎ নাট্য
 বা সঙ্গীত বিভিন্নস্থানের বৈশিষ্ট্যকে অবলম্বন করেছে এবং দেশাচার হিসেবে
 তাদের নামকরণও করা হয়েছে, যথা—দাক্ষিণাত্য, আবন্ত, উত্তরাংশী ও
 পাকাল মধ্যম। ভারতের দক্ষিণপূর্ব ও দক্ষিণ পশ্চিম অংশের অন্তর্গত কোশল,
 কলিঙ্গ, দাবিড় এবং মহারাষ্ট্র প্রথম ধারাটি, মধ্য ও পূর্বাংশের অন্তর্গত অবন্তী,
 বিদিশা, সৌরাষ্ট্র, মালয়া দ্বিতীয় ধারাটি, অঙ্গ, বঙ্গ, বংস, মগধ, পুণ্ড্র, নেপাল,
 অন্তর্গিরি, বাহিরগিরি, মল্লবর্ষ, ব্রহ্মহস্ত্র, প্রাগজ্যোতিষপুর, বিদেহ ও তাম্রলিপ্তের
 অধিবাসিরা তৃতীয় ধারাটি এবং পাকাল, সুরসেন, কান্মীর, হস্তিনাপুর, বলহীক
 ও ময়ূর চতুর্থ ধারাটি অনুসরণ করত। এ ছাড়া নাটকে আরও পাঁচরকম অন্ত্যঙ্গ
 জাতির ভাষা ব্যবহৃত হত; যথা—সবরী, আভরী, চাণ্ডালী, শকারী এবং
 জাবিড়ী। সুতরাং সঙ্গীতের প্রসার যে সমস্ত ভারতবর্ষ জুড়ে ছিল সে বিষয়
 কোন সন্দেহের অবকাশ নেই।

প্রাচীন ভারতীয় রাজাদের সঙ্গীতপ্রীতি :—

মগধ রাজ্যটি সর্ববিষয়ে বিশেষ প্রসিদ্ধি লাভ করেছিল। খৃঃ পূঃ ৩২০ থেকে
 ১ম শতাব্দী পর্যন্ত বৌদ্ধধর্মাবলম্বী মোর্ঘ রাজারা রাজত্ব করেন। এইসময় বহু
 ধর্ম খেরীদের গাথা রচিত হয় এবং তাতে নৃত্যগীতের প্রচুর উপাদান পাওয়া
 যায়। মোর্ঘদের শেষ রাজা অশোক বৌদ্ধধর্ম প্রচারের জন্য দেশবিদেশে ধর্ম-

প্রাচীন ভারতের ভৌগোলিক বিবরণ :—গান্ধার—আকগানিস্থান, দক্ষিণাংশ—
 দাক্ষিণাত্য, কোশল—অযোধ্য থেকে বারাণসীর উত্তর পর্যন্ত, জাবিড়—দাক্ষিণাত্য
 মহারাষ্ট্র—বোম্বাই প্রদেশ, অবন্তী—আধুনিক উজ্জয়িনী, বিদিশা—আধুনিক বেঙ্গল
 সৌরাষ্ট্র—গুজরাট, মালয়—উজ্জয়িনীর পূর্বপ্রান্ত, মগধ—বিহার, পুণ্ড্র—উত্তর বাংলা
 অন্তর্গিরি ও বাহিরগিরি—উড়িষ্যা, মল্লবর্ষ—মালয়, প্রাগজ্যোতিষপুর—কামরূপ,
 বিদেহ—প্রাচীন মিথিলা, তাম্রলিপ্ত—মেদিনীপুর জেলার তমলুক, পাকাল—মিরাট
 জেলা, সুরসেন—মুন্ডা জেলা, ময়ূর—মাজী, বলহীক—ব্যাংকট্টার প্রদেশসমূহ,
 বংস—অযোধ্যর অন্তর্গত কৌশিলী রাজধানী।

প্রচারক প্রেরণ করেন। এর কলে ভারতের বাইরে অস্ত্রান্ত দেশের সঙ্গে সাংস্কৃতিক বিনিময় সম্ভবপর হয়েছিল।

মৌর্যবংশের পর শুঙ্গবংশীয়রা রাজত্ব করেন। এঁদের রাজত্বকালে সঙ্গীত চর্চা অব্যাহত ছিল। শুঙ্গবংশীয় রাজারা ২২ং সীতীকৃত্তপের নির্মাণ শুরু করেন এবং এর পরবর্তী কাশ্যবংশীয় রাজাদের সময় বারহত নির্মিত হয়।

দক্ষিণের সাতবাহন বংশ ভারতীয় সাংস্কৃতিক ক্ষেত্রে একটি বিশেষ স্থান অধিকার করেছিলেন। উত্তরনাট্যম নৃত্যের ইতিহাসে এঁদের একটি মুখ্য ভূমিকা আছে।

উত্তরভারতেও এই সময় কিছু পরিবর্তন হতে থাকে। মূর্খীয়ন, শক, হুন ও পাণ্ডিয়ানরা একে একে উত্তরভারত আক্রমণ করতে থাকেন এবং কিছুকালের জন্য রাজত্বও করেন।

এরপর চীনের উত্তরপশ্চিম সীমান্ত থেকে ইউটীরা ভারতে প্রবেশ করে রাজত্ব করেন। এঁরা কুষাণ বংশীয় বলে পরিচিত। কুষাণবংশের শ্রেষ্ঠ রাজা কপিল সঙ্গীতপ্রিয় ছিলেন। বিদেশী হয়েও তিনি ভারতীয় সঙ্গীতের প্রতি শ্রদ্ধাশীল ছিলেন। এঁরই সময় অশ্বঘোষ, নাগার্জুন প্রভৃতি প্রথম শ্রেণীর নাট্যকার ছিলেন।

এরপর গুপ্তযুগের সূচনা। ৩২০ খৃষ্টাব্দ থেকে ৪৬৭ খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত গুপ্তযুগের উল্লেখযোগ্য ইতিহাস পাওয়া যায়। গুপ্তযুগের প্রথমার্ধ ঐর্ষ্যে, শিল্পে, সংস্কৃতিতে এক নতুন অধ্যায়ের সৃষ্টি করেছিল। সেই সময় সঙ্গীতের যে বিশেষ প্রসার ছিল তা তৎকালীন মূদ্রা, ভাস্কর্য ও সাহিত্য থেকে জানা যায়। সমুদ্রগুপ্তের সময় সমাজে স্ত্রী ও পুরুষের স্বাধীনভাবে নৃত্যগীতের চর্চা করতে পারতেন। সমুদ্রগুপ্তের পুত্র দ্বিতীয় চন্দ্রগুপ্তের সময়ও সঙ্গীত সমাজে বিশেষভাবে আদৃত হত। কাহিরেনের জয়ন বৃত্তান্ত থেকে গুপ্তযুগের শিল্প ও সংস্কৃতির বিবরণ পাওয়া যায়। দ্বিতীয় শতাব্দী থেকে সপ্তম অষ্টম শতাব্দী পর্যন্ত ভারতে বহু গুপ্তী, জানী জয়গ্রহণ করেছিলেন। এই সময় পুণ্ড্রবী বিখ্যাত অজমতা, ইলোরার গুহাগুলি নির্মিত হয়।

গুপ্ত রাজত্বের সময় হুণদের আক্রমণ শুরু হয়েছিল। এই সব বৈদেশিক আক্রমণ ভারতীয় ইতিহাসের পটভূমিতে সামাজিক, রাজনৈতিক ও সাংস্কৃতিক ক্ষেত্রে একটি পরিবর্তন এনেছিল। উত্তর ভারতীয় ও দক্ষিণ ভারতীয় নৃত্যের

আলোচনাকালে দেখা যায় যে ভারতের এই দুই অঞ্চলের মধ্যে ধীরে ধীরে সাংস্কৃতিক ব্যবধান গড়ে উঠেছিল। এর কারণ উত্তরভারত বার বার বৈদেশিক শক্তির দ্বারা পর্যুদ্বৃত্ত হয়েছে।

এরপর খানেশ্বরের পুস্তকভূতি বংশের উদ্ভব হয়। পুস্তকভূতি রাজা হর্ষবর্ধনের সময় নৃত্যগীতের মর্যাদা অক্ষুণ্ণ ছিল। সম্রাট নিজেও নাট্যরসিক ছিলেন। তাঁর লিখিত রত্নাবলী ও নাগানন্দ দুটি উল্লেখযোগ্য নাটক। হর্ষবর্ধনের পিতা প্রভাকরবর্ধন সঙ্গীত ও ললিতকলায় একান্ত অহুরাগী ছিলেন। খানেশ্বরের রাজপ্রাসাদে প্রমোদগৃহ, প্রেক্ষাগৃহ, প্রভৃতির ব্যবস্থা ছিল এবং নট, নটী, সঙ্গীতজ্ঞ প্রভৃতি গুণিগণ রাজসভা অলঙ্কৃত করে থাকতেন।

অনেক ঐতিহাসিকদের মতে কুণদের পরবর্তী আক্রমণকারী গুর্জর ও প্রতিহার। এঁদের বংশোদ্ভব ছিলেন রাজপুতরা। রাজপুতদের বাসস্থান রাজস্থানে কথক নৃত্যের বহুল প্রচলন ছিল। ১০২০ খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত সূর্যবংশীয় চন্দ্রবংশীয় ক্ষত্রিয় রাজপুত রাজারা উত্তরভারতে রাজত্ব করেছিলেন। রাজপুতানার রাজাদের বশোগাথা এবং তাঁদের বীরত্বের কাহিনী ভাট চারণরা জনসাধারণকে গেয়ে শোনাতে।

ভাস্কর্যে নৃত্য—

ভারতীয় নৃত্যকলা সম্বন্ধে সত্যক জ্ঞানলাভ করতে হলে অথবা ইতিহাস জানতে হলে প্রাচীন গুহাশিল্প, মন্দিরভাস্কর্য, চিত্রশিল্প ও প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রগুলির মধ্যে নাট্যশাস্ত্র, অভিনয়দর্পণ, সঙ্গীতরত্নাকর, সঙ্গীতদামোদর, সঙ্গীতমকরন্দ, সঙ্গীতদর্পণ ইত্যাদি গ্রন্থগুলি বিশেষ উল্লেখযোগ্য।

অশোকের রাজত্বের সময় গুহাশিল্পের সূচনা হয়েছিল। অশোক স্তম্ভ ও কুপগুলি প্রস্তরশিল্পের প্রথম নিদর্শন এবং এতে নৃত্যের ভঙ্গিমাগুলি দেখলে বোঝা যায় যে, প্রাচীনকালে কি ধরনের নৃত্য প্রচলিত ছিল এবং নৃত্য বেশ সমাদরের সঙ্গেই গৃহীত হত। প্রথম শতাব্দীতে নির্মিত ১ নং গাঁচীকুপের উত্তর পশ্চিম স্তম্ভে নর্তকীর একটি মূর্তি আছে। তাতে বাস্তবত্বের সমাবেশও দেখা যায়। ক্র্যাকেট মূর্তিগুলির ভেতর বনমাবীর যে মূর্তিটি আছে তাতে সঙ্গীতের সূচনা ও নৃত্যের মাধুর্য স্বন্দরভাবে প্রতিকলিত হয়েছে। শুক রাজত্ব থেকে আরম্ভ করে অল্প রাজত্ব পর্যন্ত এই কুপ নির্মাণ কার্য অব্যাহত ছিল। শুক

রাজত্বের অবসানের পর কাশ্যবংশের উদ্ভব হলে বারহুত, ভোজ ও বুদ্ধগয়ার মন্দিরের নির্মাণকার্য স্থল হয়।

খৃষ্টীয় প্রথম শতকে নিমিত বারহুতের ভাস্কর্যে নর্তক ও নর্তকীদের সমবেত নৃত্যের একটি দৃশ্য আছে। গোতম যখন তপস্তার দ্বারা বুদ্ধত্ব প্রাপ্তির পথে অগ্রসর হচ্ছিলেন সেই সময় দেবতারা গোতমের বুদ্ধত্ব প্রাপ্তির সন্তানবার্তার কেশচূড়া বেদীর ওপর স্থাপন করে পূজো করছিলেন এবং এই উপলক্ষ্যে স্বর্গের দেবসভায় অঙ্গরা ও গন্ধর্বরা নাচগানের দ্বারা এই উৎসব পালন করেছিলেন। এই দৃশ্যে আছে যে, নর্তকীরা নৃত্য করছে এবং ৮ জন বাস্তবক সঙ্গীত পরিবেশন করছে। তার মধ্যে চারজন হার্পজাতীয় বাস্তব বাজাচ্ছে, একজন মৃদঙ্গ বাজাচ্ছে এবং একজন গান গাইছে। এই সকল নর্তকীদের নামও খোদিত আছে। এরা হচ্ছে মিশ্রকেন্দ্রী, স্তম্ভদ্রা, পদ্মাবতী ও অম্বুলা।

অঙ্গবংশের স্মরণীয় কীর্তি হচ্ছে খৃঃ পূঃ প্রথম শতাব্দীতে নিমিত অমরাবতী। এতে ভগবান বুদ্ধের জীবনবৃত্তান্ত খোদিত আছে। পরবর্তীকালে অঙ্গরাজত্বের সময় নিমিত উড়িষ্যায় খণ্ডিগার, উদয়গিরি ও রাণাগুহায় নর্তক, নর্তকী ও বাস্তবকের মূর্তিও আছে। রাজা খারবেলের নামও এই প্রসঙ্গে বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। দ্বিতীয় খৃষ্টপূর্বে জৈন রাজা খারবেল উড়িষ্যা শাসন করেন। তিনি নিজে একজন সঙ্গীতজ্ঞ ছিলেন। তিনি প্রজামনোরধনের ক্ষেত্রে তাণ্ডব ও অভিনয় প্রদর্শনের ব্যবস্থা করেছিলেন। উদয়গিরিতে রানাগুহায় দেখা যায় যে, একজন রাজা নর্তকীর নৃত্য উপভোগ করছে। এই নর্তকীকে ঘরে আছে বাস্তবঙ্গীরা।

কুষাণ রাজত্বের সময় উত্তরভারতে একটি নূতন শিল্পধারার প্রবর্তন হল। গ্রীক, রোম্যান ও ভারতীয় শিল্পের সংমিশ্রণে গান্ধার শিল্পের উদ্ভব হ'ল। গান্ধার শিল্প গুপ্ত শিল্পের পূর্ববর্তী ধারা। দুইশত ছয় খৃষ্ট পূর্বাঙ্কে সিরিয়ার গ্রীকরাজা এ্যান্টিয়োকস্ পাঞ্জাব আক্রমণ করেন এবং ব্যাকট্রিয়ার (বলহীক অর্থাৎ হিন্দুখ ও অন্তঃপ্রদেশীয় মধ্যবর্তী ভূভাগ) গ্রীকরা স্বাধীন রাজ্য স্থাপন করেন। এই গ্রীকরাই ক্রমশঃ পাঞ্জাব ও দিল্লীবেশে আধিপত্য বিস্তার করেন এবং তাঁদের সংস্কৃতির বহু নিদর্শন রেখে যান। এর কলে গান্ধার শিল্পের সৃষ্টি। গান্ধার পদ্ধতিতে ভারতীয় ও গ্রীকশিল্পের অপূর্ব সমন্বয় হয়েছিল। মথুরা এবং অমরাবতীর শিল্পনিদর্শনের ওপর গান্ধার শিল্পের প্রভাব স্পষ্ট। গান্ধার অঞ্চলে

এই শিল্পের নিদর্শন সর্বাধিক। কারণ ইউচিরাই কুশাণ বংশের প্রতীকাত্মক এবং গাছার অকলেই তাঁদের রাজত্ব ছিল। পুরুষপুত্র অথবা পেশোয়ার ছিল রাজধানী। কুশাণ বংশের শ্রেষ্ঠ রাজা কণিক সজীতপ্রিয় ছিলেন এবং তাঁর গাছার রাজ্যও সজীতের জন্তে সুপ্রসিদ্ধ ছিল। এঁর সময় অথবোব, নাপাজুন প্রভৃতি প্রথম শ্রেণীর নাট্যকার ছিলেন।

দক্ষিণে চালুক্যদের রাজত্বকালে (৫৫০—৭৫০ খৃঃ) অহীহোলের দুর্গামন্দির নির্মিত হয়। মন্দিরের স্তম্ভে অনেক নর্তক-নর্তকীর মূর্তি খোদিত আছে। চালুক্যরাজ্যের রাজত্বের সময় ৭০০ খৃষ্টাব্দে এলোরা মন্দিরের নির্মাণকাজ আরম্ভ হয়। অষ্টম শতাব্দীর রাষ্ট্রকূট রাজাদের সময়ও এর নির্মাণকাজ চলে। এই সময় অ্যালিক্যান্টার মন্দির তৈরী হয়। এলোরা মন্দির কৈলাসনাথ অর্থাৎ নটরাজ শিবের উদ্দেশ্যে তৈরী হয়েছিল। দরজার গায়ে নটরাজ শিবের মূর্তি সহজেই দর্শকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে। খৃঃ পূঃ ১ম থেকে ৭ম শতাব্দী পর্যন্ত অজন্তার নির্মাণ কাজ চলে। ৬৪২ খৃঃ অঙ্কিত অজন্তা গুহার গন্ধর্ব ও অঙ্গরাদের চিত্রের সঙ্গে চিদাম্বরম মন্দিরের নটরাজ মূর্তির বথেষ্ট পার্থক্য পরিলক্ষিত হয়। এ ছাড়া নৃত্যরত মূর্তির সঙ্গে দর্শকদের মূর্তিও রয়েছে। পল্লববংশীয় রাজারা ৬০০ খৃষ্টাব্দ থেকে ৮৫০ খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত রাজত্ব করেন। এই রাজবংশের দ্বারা কৃত মামাল্লাপুরমের বিখ্যাত শিবের মন্দির চারুকলার অস্তুতম নিদর্শন। একটি বিষয়ে লক্ষণীয় যে, ছোট ছোট রাজত্বের ভেতর পরস্পর বিবেচ্য নানাভাবে বিস্তারিত থাকার সত্ত্বেও চারু ও চারুকলার ওপর সকলেরই যে গভীর আকর্ষণ ছিল তা তাঁদের কাজের মধ্যেই বথেষ্ট প্রকাশ পেয়েছে। ভুবনেশ্বরের মন্দিরে অনেক নৃত্যরত গন্ধর্ব ও অঙ্গরাদের মূর্তি আছে, যা নৃপতিদের সজীতপ্রীতির পরিচয় বহন করে।

১১০০ খৃষ্টাব্দ থেকে ১৭০০ খৃষ্টাব্দকে মধ্যযুগ বলে অভিহিত করা যেতে পারে। এই যুগেও রাজা মহারাজদের শিল্পপ্রীতি কিছুমাত্র প্রশমিত হয় নি। ১০০০ খৃষ্টাব্দে খাজুরাহের কম্বর্পবেবের মন্দির প্রতিষ্ঠিত হয়। এতে খোদিত নারীমূর্তিগুলির ভেতর নৃত্যর একটা নীলান্বিত স্ত্রী দেখা যায়। রাজস্থানের নৃত্যরত গণেশের মূর্তিও বিশেষ উল্লেখযোগ্য। গাছবংশীয় রাজাদের দ্বারা নির্মিত পুরী মন্দির, সোমনাথ ও কোণার্কের মন্দিরের নাটমণ্ডপ বিশেষ উল্লেখযোগ্য। ভারতের প্রত্যেক প্রাচীন মন্দিরেই একটি করে নাটমণ্ডপ দেখা যায়। এই সকল নাটমণ্ডপগুলিই প্রমাণিত করে যে সেকালে দেবতার চিত্র-

বিনোদনের জন্তে মন্দিরপ্রাঙ্গণে নৃত্যগীতের আরোজন হত। ভারতের রাজারা মন্দিরের ভাস্কর্য ও শ্ৰদ্ধাশিল্পের মাধ্যমে তাঁদের পৌরব, মহিমা, ঐশ্বর্য ও শিল্প-শ্রীতির পরিচয় দিয়েছেন। বাদশ্য থেকে চতুর্দশ শতাব্দী পর্যন্ত পাণ্ডুরাজ্যের চিদাম্বরম্ মন্দিরের কাজ শেষ করেন। এই মন্দিরের গারে ১০৮টি করণ খোদিত আছে। ১২৩২ খ্রিষ্টাব্দে নির্মিত মাউন্ট আবু নেমিনাথ মন্দিরের ছায়েও এই ধরনের করণ দেখা যায়। ষোড়শ শতাব্দীতে নির্মিত বিজয়নগরের বিঠল স্বামীর মন্দিরেও পাথরের বেদীর গারে নৃত্যরতা, বাস্তরতা স্তম্বদী নর্তকীদের ভঙ্গী উৎকীর্ণ আছে। একটি ব্যাপার এখানে লক্ষ্য করা যায় যে, ভারতের বিভিন্নপ্রান্তের এই সব নৃত্যরতা মূর্তিগুলির নৃত্যভঙ্গিমার মধ্যে একটি সাম্য ও ঐক্য রয়েছে। সুতরাং অনুমান করা কষ্টসাধ্য নয় যে একই ধরনের নৃত্যপদ্ধতি সমস্ত ভারতবর্ষে প্রচলিত ছিল। সম্ভবতঃ মুনি ভরত একেই মার্গ নৃত্য বলেছেন। তিনি মার্গ নৃত্যে বৃত্তি ও প্রবৃত্তির কথা বলেছেন এবং এই বৃত্তি ও প্রবৃত্তি অনুযায়ী তিনি ভারতের বিভিন্ন প্রান্তের নৃত্যের বৈশিষ্ট্যকে সৃষ্টি করেছেন। মার্গ নৃত্য যে রাজা মহারাজরাই উপভোগ করতেন ও তার রস গ্রহণ করতেন সে বিষয়ে সন্দেহের অবকাশ নেই।

প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্র—

নৃত্যের ইতিহাসের উপাদান হিসেবে সঙ্গীতশাস্ত্রও বিশেষ মূল্যবান। এইসব সঙ্গীতশাস্ত্রগুলিতে প্রাচীন ভারতের নৃত্য, নাট্য, গীত ও বাস্তব সম্বন্ধে প্রচুর উপকরণ পাওয়া যায়। আচার্য ভরতের নাট্যশাস্ত্রকে নৃত্য-নাট্য-সঙ্গীত ত্রৈতীক মানদণ্ডরূপে গণ্য করা হয়। মুনি ভরতের নাট্যশাস্ত্র রচনাকাল নিয়ে মতবিরোধ আছে। কেউ বলেন খ্রিষ্ট পূর্ব যুগে মুনি ভরতের উদ্ভব হয়েছিল। আবার কেউ বলেন খ্রীষ্টীয় দ্বিতীয় শতাব্দী থেকে খ্রীষ্টীয় চতুর্থ শতাব্দী পর্যন্ত ভরতমুনির সময়কাল ধরে নিতে পারা যায়। ভরতমুনি পরবর্তী উত্তরাধিকার হিসেবে কোহলের উল্লেখ করেছেন। অনেকে মনে করেন নাট্যশাস্ত্রের শেষ অংশ কোহল লিখেছেন। অনুমান করা হয় যে, কোহল দ্বিতীয় অথবা তৃতীয় শতকে ছিলেন। তাঁর ‘সঙ্গীতমেক’ গ্রন্থটির উল্লেখও পাওয়া যায়।

নাট্যশাস্ত্রে নাট্য সম্বন্ধে বিশেষ বিবরণ আছে। নাট্যের আলোচনা করতে গিয়ে ভরতমুনি নৃত্য, গীত ও বাস্তবের আলোচনা করেছেন।

পঞ্চম অধ্যায়ে তিনি নাট্যের সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে নৃত্যের উল্লেখ করেছেন। অষ্টম ও দ্বাদশ অধ্যায়ে তিনি অঙ্গ, প্রত্যঙ্গ, উপাঙ্গের ক্রিয়া সম্বন্ধে বিশদ বিবরণ দিয়েছেন। ঊনবিংশ অধ্যায়ে লাস্ত্রাঙ্গের বিবরণ দেওয়া হয়েছে। এ ছাড়া ভাব-রস, বেশভূষা, চন্দ্র, ভাবা ও তার গুণাবলী, শিল্প ইত্যাদি সম্বন্ধেও আলোচনা আছে। ভরতের নাট্যশাস্ত্র সঙ্গীতজগতে একটি নবজাগরণ এনেছিল। এঁর পূর্ববর্তী গুণী ছিলেন তুঘুঙ্গ, বাট্টিক, চূর্ণাশক্তি ইত্যাদি।

আচার্য ভরতের পরবর্তী গুণী ছিলেন নন্দিকেশ্বর। এঁর আবির্ভাবকাল ধরা হয়েছে খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী থেকে ৭ম খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত। এঁর রচিত অভিনয়দর্পণে নৃত্য সম্বন্ধীয় প্রচুর তথ্য পাওয়া যায়। নৃত্যে ভরত ও নন্দিকেশ্বর দুটি ধারার প্রবর্তন করেছিলেন। নন্দিকেশ্বরের অভিনয় দর্পনে বাহ্যিক প্রকাশ ও রীতিনীতির ওপর বেশী দৃষ্টি দেওয়া হয়েছিল। কিন্তু মূনি ভরত রসানুভূতি বা ভাব ও রসের ওপর প্রখর দৃষ্টি দিয়েছিলেন।

সপ্তম শতাব্দীতে রচিত অগ্নিপু্রাণে কিছু কিছু নৃত্যের উল্লেখ পাওয়া যায়। সপ্তম থেকে একাদশ শতাব্দীর মধ্যে নারায়ণ কৃত ‘সঙ্গীতমকরন্দ’ গ্রন্থের উল্লেখ করতে হয়। এই গ্রন্থটির দুটি ভাগ আছে; একটি ভাগে গানের বিষয় লেখা হয়েছে এবং দ্বিতীয় ভাগে নৃত্যের বিষয় লেখা হয়েছে। দশম শতাব্দীতে ধনঞ্জয় ‘দশরূপক’ গ্রন্থটি রচনা করেন। দশরূপকে ধনঞ্জয় নাট্য এবং ভাব-রস সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা করেন। এই গ্রন্থে নৃত্য ও নৃত্যের আলোচনাও করেন এবং লাস্ত্র ও লাস্ত্রাঙ্গ সম্বন্ধে তাঁর স্থলপট্ট অভিমত ব্যক্ত করেন। অবশ্য লাস্ত্রাঙ্গের আলোচনায় তিনি ভরতমুনিকে অঙ্গুলরণ করেছেন। দশম শতাব্দীতেই সাগর নন্দী ‘নাটকলক্ষণরত্নকোষ’ নামে একটি পুস্তক রচনা করেন, তাতে নৃত্যনাট্য, লাস্ত্রাঙ্গ, কৈসিকী বৃত্তি সম্বন্ধে আলোচনা আছে।

১১০০ খৃষ্টাব্দ থেকে ১১৭৫ খৃষ্টাব্দের মধ্যে রামচন্দ্র এবং গুণচন্দ্র ‘নাট্যদর্পণ’ নামে একটি গ্রন্থ রচনা করেন। এই গ্রন্থে আদিকান্তিনর ও ত্রয়োদশটি রূপকের উল্লেখ করা হয়েছে। এর মধ্যে পাঁচটি নৃত্যনাট্যের অন্তর্গত এবং দুটি নৃত্য সম্বন্ধীয়।

১১৩১ খৃষ্টাব্দে চালুক্যরাজ সোমেশ্বর দেব ‘মানসোজ্জ্বল’ বা ‘অভিলাষিত চিন্তামণি’ নামে একটি সঙ্গীত সম্বন্ধে গ্রন্থ লেখেন। এই গ্রন্থে ‘দেশী’ নৃত্য সম্বন্ধে বিস্তৃত বিবরণ পাওয়া যায়।

১১৭৫ খ্রীষ্টাব্দে শারদাতনয়ের রচিত 'ভাবপ্রকাশন' একটি বিশেষ উল্লেখযোগ্য গ্রন্থ। এই গ্রন্থটিতে নাট্য এবং নাট্যের সঙ্গে সম্পর্কিত অন্যান্য শিল্পেরও উল্লেখ আছে। প্রথম অধ্যায়ে নাট্য সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে শারদাতনয় নৃত্যের বহু তথ্য প্রকাশ করেন। নবম অধ্যায়ে নৃত্যভেদ সম্বন্ধে আলোচিত হয়েছে। দশম অধ্যায়ে নানাধরণের নৃত্যের উল্লেখ করা হয়েছে।

ত্রয়োদশ শতাব্দীতে শার্ঙ্গদেব 'সঙ্গীতরত্নাকর' গ্রন্থটি লেখেন। শার্ঙ্গদেব নাট্যশাস্ত্র ও অভিনয় দর্পণ দুটি বই থেকেই সারসংক্ষেপ গ্রহণ করেছেন। এই বইটিতে সমসাময়িক নৃত্যের অনেক পরিচয় পাওয়া যায়।

চতুর্দশ শতাব্দীতে পার্শ্বদেবের 'সঙ্গীতসময়সার' গ্রন্থটি রচিত হয়। এই বইটিতে নৃত্য, অভিনয় ও আঙ্গিক অভিনয় সম্বন্ধে বিস্তৃত বিবরণ আছে। ১৩৫০ খ্রীষ্টাব্দে মুখাঙ্কলস 'সঙ্গীতোপনিষদ সারসংক্ষেপ' বইটি রচনা করেন। এতেও নৃত্য সম্বন্ধে বহু উপাদান পাওয়া যায়।

ষষ্ঠদশ শতাব্দীতে একটি বইয়ের উল্লেখ পাওয়া যায়। বইটির নাম 'নর্দননির্ণয়' এবং এর রচয়িতা ছিলেন পুণ্ডরীক বিঠল। সম্রাটের মনোরঞ্জনের জন্য এই বইটি লেখা হয়েছিল। নাট্যশাস্ত্রকে অঙ্গসংগ্রহ করে বইটি রচিত। তবে তৎকালীন নৃত্য পদ্ধতিরও উল্লেখ আছে। অর্থাৎ 'দেশী' নৃত্যের উল্লেখ পাওয়া যায়।

সপ্তদশ শতাব্দীতে দামোদর পণ্ডিত সঙ্গীতদর্পণ লেখেন। এই বইটিতে সমসাময়িক 'দেশী' নৃত্যের পরিচয় পাওয়া যায়। অষ্টাদশ শতাব্দীতে ভাঙ্কোরের মারাঠা রাজাদের আদেশে উত্কল গোবিন্দাচার্য একটি গ্রন্থ রচনা করেন। বইটির নামকরণ হয়েছে 'নাট্যশাস্ত্রসংগ্রহ'। এই বইটির অধিকাংশ উপাদানই সঙ্গীতরত্নাকর থেকে নেওয়া হয়েছে। তবে হস্তভেদের যে বিস্তৃত বিবরণ আছে তা অন্য কোন গ্রন্থে দেখা যায় না। আমরা দেখি যে প্রায় প্রত্যেক শতাব্দীতেই একটি করে সঙ্গীতগ্রন্থ রচিত হয়েছে এবং অধিকাংশ লেখকই নাট্যশাস্ত্র, অভিনয়দর্পণ অথবা সঙ্গীতরত্নাকরকে অঙ্গসংগ্রহ করেছেন।

বঙ্গদেশী আক্রমণ—

৭৫০ খ্রীষ্টাব্দে ইসলামিক অভিবান শুরু হয়। মুসলমানরা উত্তরাপথে ভারতে প্রবেশ করে লুটপাট করে চলে যেতেন। স্থায়ীভাবে রাজত্ব করতেন না। এতে হিন্দু সংস্কৃতি বিপদের সম্মুখীন হলেও বিপর্যস্ত হয় নি। ১২০৬ খ্রীষ্টাব্দে ভারতে মুসলমানী যুগের শুরু হয়। মুসলমানী যুগে ভারতে হিন্দু

মুসলমান সংস্কৃতির যে মিলন আরম্ভ হয়, মোগলযুগে আকবরের রাজত্বকালে তার চরম বিকাশ ঘটেছিল। এইভাবে উত্তরভারতে এক নতুন সংস্কৃতির জন্ম হল। দক্ষিণভারত এই আক্রমণ থেকে রক্ষা পেয়েছিল। হিন্দু সংস্কৃতি ও ধর্মের রক্ষক হিসেবে বিজয়নগরের দান অতুলনীয়। শুধু তাই নয়, অনেকে হিন্দু ধর্ম ও সংস্কৃতিকে রক্ষা করবার জন্তে দাক্ষিণাত্যে আশ্রয় নেন।

১২০০ শতাব্দী থেকে ভারতের দুর্ভাগ্য ঘনি়ে আসে। ভারতের রাজারা নিজ নিজ রাজ্য রক্ষার জন্তে যুদ্ধে লিপ্ত হলেন। এর ফলে শিল্পকলার চর্চা বন্ধ হয়ে যায়। শুধুমাত্র প্রমোদের উপকরণ হিসেবে নৃত্য একটি বিশেষ শ্রেণীর মধ্যে আবদ্ধ হল। তার ফলে এর পবিত্র রূপটি বিকৃত হতে থাকল। দেবদাসীরা দেবতার সেবা ছেড়ে নৃপতিদের সেবা করতে লাগল। মুসলমান নবাবদের জলসাঘরে নাচওয়ালীদের প্রবেশ ঘটল।

সপ্তদশ শতাব্দীতে ইংরেজদের আগমনে সঙ্গীতশিল্পের মান আরও নিম্নগামী হল এবং ক্রমশঃ বিলুপ্তির পথে যেতে বসল। কিন্তু যে দেশের অহুতে অহুতে নৃত্যের ছন্দের অহুরণন সেই দেশের নৃপুত্রের নিকন স্তম্ভ থাকতে পারে না। রাজনৈতিক বিশৃঙ্খল, আত্মকলহ, এবং বহিঃশত্রুর আক্রমণে বিপর্যস্ত হয়েও ভারতবাসী কলাদেবীর আরাধনা করতে ভোলে নি। ভারতীয় নৃত্য বিভিন্ন ধারার বিভিন্ন নাম নিয়ে ভারতের বিভিন্নপ্রান্তে ছড়িয়ে পড়েছে এবং উত্তরভারতে ‘কথক’, পূর্বভারতে ‘মদিপুরী’, দক্ষিণভারতে ‘ভরতনাট্যম’ ও ‘কথাকলি’ বলে পরিচিত হয়েছে।

এই সকল বিভিন্ন নৃত্যের ইতিহাস বিচার করলে দেখা বাবে যে এইসব নৃত্য কি ভাবে সমস্ত ভারতে ছড়িয়ে পড়েছিল এবং এর ওপর বৈদেশিক সংস্কৃতি কি ভাবে প্রভাব বিস্তার করেছিল। উত্তরভারতে ঐসলামিক প্রভাব, দক্ষিণভারতে আর্য ও অনার্যের সংমিশ্রণ এবং পূর্বভারতে মোঘল, চীন প্রভৃতি জাতির প্রভাব আছে। বেলুচিস্তান, সীমান্তপ্রদেশ ও পশ্চিমপাঠাবে তুর্ক ও ইরাণজাতির বংশধরদের বাসস্থান। অল্পমান করা হয় জ্রাবিড় ও মোঘলজাতির সংমিশ্রণে বাংলা ও উড়িষ্যার অধিবাসিদের উদ্ভব। তরাই, নেপাল, আসাম ও তুতানের অধিবাসীদের উদ্ভব হয়েছে মোঘল জাতি থেকে। প্রত্যেক অঞ্চলই এক একটি জাতির বৈশিষ্ট্য নিয়ে গড়ে উঠেছে এবং সেই জারগার কৃষ্টির ওপর সেই সেই জাতির প্রভাব পড়েছে। পরবর্তী অধ্যায়গুলিতে এই বৈদেশিক প্রভাবের কথা আলোচিত হয়েছে।

ନୃତ୍ୟ ଘୃଣନ ଓ ଆର୍ତ୍ତତ୍ୟ



ଉଦୟନଃ ବିଭ୍ରମନ୍ତଃ ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣଃ
ବିନିର୍ଗନ୍ଧଃ କୁମାରଃ କଳାଧରଃ ।
ବିଭିନ୍ନବିଭିନ୍ନବିଭିନ୍ନଃ କୃଷ୍ଣଃ କଳା-
ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣଃ ବାସନ୍ତି—ଅତୀତାତୀତଃ ଶିବଃ ।

নৃত্যে দর্শন ও সাহিত্য

ভারতীয় নৃত্যের বিনাশ নেই। কারণ ভারতীয় নৃত্য ধর্ম ও দর্শনের ওপর প্রতিষ্ঠিত। সেই জন্তে নৃত্যের রূপান্তর হয়েছে বটে কিন্তু বিলুপ্ত হয় নি। কারণ এর মূল অত্যন্ত গভীরে নিহিত। নৃত্য সম্বন্ধে এইরকম গাভীর্ষপূর্ণ দার্শনিক ব্যাখ্যা অল্প কোন দেশের নৃত্যে আছে বলে মনে হয় না। ভারতীয় নৃত্যের উদ্ভব হিন্দু ধর্মগ্রন্থ বেদ থেকে; কিন্তু অল্প কোন দেশের নৃত্যের উদ্ভব সম্বন্ধে এইরকম উচ্চ ধারণা পোষণ করা হয় না। ভারতীয় নাট্যশাস্ত্র-কাররাও শংকরকেই ভারতীয় নৃত্যের প্রাণ বলে স্বীকার করেছেন। তাঁরা শুরুতে প্রণাম জানিয়েছেন অতি সুন্দরভাবে—

“আঙ্গিকং ভূবনং বস্তু বাচিকং সর্ববান্ধবম

আহার্যং চন্দ্রতারাণি তং হুমঃ নাস্তিকং শিবম্।”

সেই শক্তিমান, যিনি সর্বত্র প্রকাশমান, যিনি পঞ্চভূতে বিরাজিত, যিনি রূপে, রসে, গন্ধে, বর্ণে-নিজেই বিকশিত করেছেন সেই ত্রিগুণাতীত শিবকে নমস্কার। তিনি নৃত্যের ভেতর দিয়ে জগৎ সৃষ্টি করছেন, জগৎ লয় করছেন, কখনও বা জগতের স্থিতি করছেন। কালের চক্র ঘুরছে এবং তার তালে তালে শিব নৃত্যের ভেতর দিয়ে তাঁর কাজ সম্পাদন করছেন। এই হচ্ছে ভারতীয় নৃত্যের মূল সুর। ভূবন তাঁর আঙ্গিক অভিনয়ের কলঙ্করূপ। তাঁর সুখোচ্ছারিত প্রথম ঔকারধ্বনি বাহুতরঙ্গে প্রবাহিত হয়ে নিখিল বিধে ব্যাপ্ত হয়ে সমগ্র জাগতিক শব্দের সৃষ্টি করে। অতএব বিশ্বের সমস্ত শব্দ তাঁর অভিনয় থেকে উদ্ভূত। চন্দ্র তারাদি তাঁর আভরণ। সেই ত্রিকালজ, কালজরী, মহাকাল শিব যে নৃত্য করেছিলেন তা জাগতিক নৃত্য। সেইজন্তে জনং হয়েছিল আঙ্গিক অভিনয়, অপাধিব বস্তু চন্দ্র তারাদি হয়েছিল ভূষণ এবং মহাজগতের সকল মিলিত শব্দ হয়েছিল তাঁর বাচিক অভিনয়ের কলঙ্করূপ। সেইজন্তে ভারতীয় নৃত্য ভারতবাসীর কাছে কেবলমাত্র আমোদ প্রমোদ নয়; অথবা সময় অতিবাহিত ক্রিয়বার জন্ত নিমিত্তমাত্র নয়। এ এক অদ্ভুত

অল্পভূতি, অল্পত সৰ্ব। এই অল্পত অল্পভূতিকে আমবা রূপময় করবার চেষ্টা করি এবং সৰ্বগত করে শিল্পের সৃষ্টি করি। শিল্প সৌন্দৰ্যের সৃষ্টি করে। একমাত্র শ্রুতাই শিল্প সৃষ্টি করতে পারেন। নৃত্যের সঙ্গে শিল্প ও সৌন্দৰ্যের নিবিড় সম্বন্ধ। কারণ নৃত্য শিল্পের অন্তৰ্গত। নৃত্যের ভেতর দিয়ে শিল্পের বিকাশ বুঝতে হলে প্রথমে শিল্প কি এবং শিল্প সম্বন্ধে মনীষীরা কি বলেছেন তার একটি সংক্ষিপ্ত বিবরণ দেওয়া প্রয়োজন।

অনেকে বলেন পরমব্রহ্মের উপলব্ধি থেকে এই অল্পভূতির স্পন্দন হয়। এই অল্পভূতিই সৌন্দৰ্যের আশ্বাসন করায়। শিল্পের সঙ্গে সৌন্দৰ্য ওতোপ্রোত ভাবে জড়িত।

ইংরেজ দার্শনিক বম্‌গার্টেন সৌন্দৰ্যের ব্যাখ্যায় বলেছেন যে সৌন্দৰ্য হচ্ছে সম্পূর্ণতা। এটি ইন্ড্রিগ্রাছ। সৌন্দৰ্যের লক্ষ্য হচ্ছে আনন্দ দেওয়া ও অন্তরের ইচ্ছাকে জাগরিত করা। প্রকৃতিতে সৌন্দৰ্য প্রতিকলিত হয়েছে। স্তম্ভাং আর্টের প্রধান লক্ষ্য হচ্ছে প্রকৃতিকে অমুকরণ করা। অর্থাৎ এক কথায় বলা যায় যে সৌন্দৰ্যকে অল্পভব করে স্বগত করা। উইঙ্কিলম্যান বলেছেন যে, আর্টের সূত্র এবং উদ্দেশ্য হচ্ছে সৌন্দৰ্যের প্রকাশ। তিনি তিন রকম সৌন্দৰ্যের উল্লেখ করেছেন। তার ভেতর ভাবের সৌন্দৰ্য হচ্ছে শিল্পের প্রধান লক্ষ্য। স্তম্ভাং ভাবের সূত্র অভিব্যক্তি হচ্ছে সৌন্দৰ্য। হেগেল বলেছেন, ভগবান সৌন্দৰ্যরূপে প্রকৃতি ও শিল্পের ভেতর বিরাজমান। হেগেল সৰ্বশক্তিমানের এই প্রকাশের ভেতর ভিন্ন ভিন্ন রূপ দেখেছেন। তাঁর মতে এই সৰ্বশক্তিমান পুরুষ দুইরকম ভাবে নিজেকে ব্যক্ত করেন—(১) বস্তু ও বিষয়ের ভেতর দিয়ে (২) প্রকৃতি ও আত্মার ভেতর দিয়ে; অর্থাৎ চেতন ও অচেতন অথবা স্বাবর ও জন্মের ভেতর দিয়ে। স্তম্ভাং চেতন পদার্থের ভেতর দিয়ে ভাবের প্রকাশের নাম সৌন্দৰ্য এবং এই সৌন্দৰ্য ইন্ড্রিগ্রাছ। আত্মা ও আত্মার সঙ্গে বা সংযুক্ত তাই স্বন্দর। স্তম্ভাং আত্মিক সৌন্দৰ্যের প্রতিবিম্ব হচ্ছে প্রাকৃতিক সৌন্দৰ্য। প্রকৃতির ভেতর এই যে আত্মিক সৌন্দৰ্যের সম্ভান পাই তা ইন্ড্রিগ্রাছ। স্তম্ভাং আত্মার বিকাশ হচ্ছে সৌন্দৰ্যের প্রকাশ। দর্শন ও ধর্মের মিলনে ভাবের যে অভিব্যক্তি হয় তাকেই অনেকে শিল্প বলেছেন। ইতালীয় সৌন্দৰ্যের উপাসক প্যাগানো বলেছেন যে, প্রকৃতির ভেতর যে সৌন্দৰ্য

বিচ্ছিন্নভাবে রয়েছে তাকে সংহত করাই শিল্প। এই সৌন্দর্যক উপলব্ধি করার শক্তি হচ্ছে রচি এক এদের একত্রিত করে সংহত করার শক্তি হচ্ছে আর্টের প্রতিভা।

ভারতীয় দার্শনিকরা সহস্রাধিক বছর আগে একই কথা বলেছেন। তবে তাঁরা আরও হুন্স অল্পভূতির দ্বারা তা ব্যক্ত করেছেন। ভরতমুনি রসস্বষ্টির দ্বারা আর্টের সার্থকতা বিচার করেছেন। এই রসস্বষ্টিকেই তিনি প্রকারান্তরে সৌন্দর্য বলেছেন। এই সৌন্দর্য থেকে আনন্দানুভূতির সৃষ্টি। তিনি বলেছেন রসানুভূতি উৎপন্ন হয় কোন হুন্সর প্রাচীরে অঙ্কিত চিত্র অথবা মাল্লব, জীব, জন্তু এবং লতাপাতার রঙ্গীন চিত্র থেকে। ছবি কেবলমাত্র রঙ ও রেখা দ্বারা ব্যক্তনার সৃষ্টি করে আমাদের মনে আনন্দানুভূতির সৃষ্টি করে। এই আনন্দানুভূতি আমাদের মনে স্পষ্টভাবে রয়েছে। তা উদ্বেলিত হয়ে রসস্বষ্টি করে। যেখানে রসস্বষ্টি সকল হয়, সেখানে শিল্পও সার্থক হয়। শিল্প সম্বন্ধে অভিনব গুপ্ত মন্তব্য করেছেন যে লোকবৃত্তির অনুকরণই হচ্ছে শিল্প; তবে তিনি এ কথাও বলেছেন যে, অবিকল অনুকরণ না হয়ে সম্ভবকরণ হবে এবং এর অতিরিক্ত শিল্পীর নিজস্ব অবদান থাকবে। এই অবদানটুকুই সৃষ্টি অথবা শিল্প। রস সম্বন্ধে বিচার করতে গিয়ে অভিনব গুপ্ত নাট্যরসের কথা বলেছেন। নাট্য কোন জিনিসের অনুকরণ নয়, নটবিজ্ঞাও নয়। অঙ্গভঙ্গী অথবা বিভাবও নয়। তবে এটা কি? এটি সকল মাল্লবের দ্বারা স্থায়ীভাবে রয়েছে। কিন্তু যখন এটি কোন কাব্য, নাট্য প্রভৃতির ভেতর দিয়ে প্রকাশিত হয়ে দর্শক দ্বারা এক চমৎকার আনন্দানুভূতির সৃষ্টি করে, তখনই তা শিল্প হয়। এ কথা সত্য যে কোন জিনিসের বদায়ন অনুকরণ শিল্প নয়। কারণ তাতে সৃষ্টির আনন্দ কোথায়? এক এক মনীষী এক এক ভাবে আর্টকে অনুভব করেছেন। কিন্তু সকলের বক্তব্যের মধ্যে দৃষ্টিভঙ্গী ও প্রকাশভঙ্গীর পার্থক্য থাকলেও অধিকাংশ ক্ষেত্রে সঙ্গমীয় যে, সকলের ভেতর একটি হুন্স বোগবুজ রয়েছে। সকলেই অনুভব করেছেন যে, শিল্প হচ্ছে পরমাত্মার সৌন্দর্যেরই প্রতীক। ব্রাহ্মণের রচয়িতা ঐতরেয় শিল্প সম্বন্ধে বা বলেছেন তা স্মৃতিমোহন সেনের ভাষায় উদ্ধৃত করছি— “শিল্পীরা তাঁদের শিল্পস্বষ্টির দ্বারা ইন্দ্রের তব করছেন। সৃষ্টিতে যে বৈশিষ্ট্য তাঁরই অনুপ্রেরণার শিল্পীদের যে এই সব শিল্প তাই বুঝতে হবে।

বিনি এইভাবে শিল্পকে দেখেছেন তিনিই শিল্পের মম বুকে পেরেছেন। শিল্পের দ্বারা শিল্পীর যে উপাসনা, তাতে স্বর্গ বা স্বর্গিক বেলোনা। তার ফল হল শিল্পের দ্বারা আপনার আত্মাকে সংকুচিত করে তোলা। শিল্প সাধনার দ্বারা বিশ্বের দেবশিল্পের ছন্দে শিল্পী আপনাকে ছন্দোময় করে তোলে।”
 “Raskin বলেছেন”

“All great art is the expression of man’s delight in god’s work, not his own. Michael Angelo বলেছেন—“The true work of Art is but a shadow of the divine perfection,” I. H. Holland বলেছেন “Artists are nearest to God, Into their souls He breathes His life...”

সুতরাং এ কথা স্বীকার্য যে শিল্প বাস্তব জগতের অবিকল অনুলকরণ নয়। এ যুগের মনীষী রবীন্দ্রনাথ বলেছেন—“কোন কলাবিদ্যাই প্রকৃতির বদ্যবস্থ অনুলকরণ নয়। প্রকৃতিতে প্রত্যক্ষকে আমরা প্রতীতি করি; সাহিত্যে এক ললিতকলার অপ্রত্যক্ষ আমাদের কাছে প্রতীয়মান। ভাবকে নিজের করিরা সকলের করা ইহাই সাহিত্য, ইহাই ললিতকলা।” টলষ্টয়ও এই কথা বলেছেন—

“To evoke in oneself a feeling one has once experienced and having evoked in it oneself then by means of movements lines, colours, sounds of forms expressed in words, so to transmit that feeling that other experience the same feeling—that is the activity of art.”

ভারতীয় নৃত্যে এই শিল্পের পূর্ণ বিকাশ হয়েছে কিনা তাই বিচার্য বিষয়। প্রাচীন ভারতীয় নৃত্যশিল্পীরা নৃত্যের ভেতর দিয়ে যে সৌন্দর্যের প্রকাশ ও মম অনুলভ্য করতে চেয়েছিলেন তা তাঁদের আত্মিকবিকাশের বহিঃপ্রকাশ। তাঁরা ভগবানের পদতলে দেহ মন সমর্পণ করে নৃত্যকে দেবতার ভোগ্য করতে চেয়েছিলেন। তাঁরা এই যে মম আনন্দাচ্ছূতি উপলব্ধি করেছিলেন এর ভেতর কামনা বা ভোগের আকাঙ্ক্ষা ছিল না। তখন ছিল সৃষ্টির আনন্দ; আনন্দ বেজা ও পাওয়া। এই সাত্বিক আনন্দাচ্ছূতি থেকে তাঁরা মনোহর করে শিল্পের স্রষ্টি করতেন যার মনোমোহন করে মনিক মন পুলকিত হত। সুতরাং ভারতীয় নৃত্যের দর্শনে বলে যে, নৃত্য পরমস্বাদের মহাপ্রকাশের মম

ও হৃদয়ের অল্পভূতি।

এই সৌন্দর্য্যভূতির ভিতর হৃষ্টির স্পৃহা রয়েছে। মুক্ত মন ইচ্ছামত
কল্পনার আল বুনো সৌন্দর্য্য হৃষ্টি করে। প্রাকৃতিক সৌন্দর্য্য থেকে শিল্পের
সৌন্দর্য্যের এখানেই প্রভেদ এবং এখানেই শিল্পীর স্বাভাব্যতা। ডাঃ সাধন কুমার
ভট্টাচার্য্যের দ্বারা অনুদিত—“হেগেল রচিত ললিতকলা দর্শনের ভূমিকা” নামক
গ্রন্থে আছে যে—“শিল্পের সৌন্দর্য্য হৃষ্টি করা সৌন্দর্য্য—মনের নূতন জন্ম।
যে পরিমাণে প্রকৃতি ও প্রাকৃতিক বাপার থেকে আত্মা ও আত্মিক হৃষ্টি
বড় সেই পরিমাণেই প্রাকৃতিক সৌন্দর্য্য থেকে শৈল্পিক সৌন্দর্য্য মহত্তর।” এই
সৌন্দর্য্য হৃষ্টির প্রয়াস সকল দেশের শিল্পের ভেতরই দেখা যায়। কিন্তু ভারতীয়
নৃত্যশিল্পের ভেতর এই সৌন্দর্য্যের পরিপূর্ণ বিকাশ হয়েছে বলা যায়। ভারতীয়
নৃত্য রূপে গুণে অধিকতর মহিমাষিত হয়ে আপনাকে প্রকাশ করেছে। এই
প্রকাশ এত উজ্জল, এত সুসমায়ত্ত, যে এই নৃত্য অজ্ঞাতসারে সকলের
মনকে আকর্ষণ করেছে। এর কারণ এই রঙ্গময়ী নৃত্য পক্ষেত্রিয়কে তৃপ্ত
করে ক্ষান্ত হয় না। এই নৃত্য ইন্দ্রিয়গ্রাহ্যের অতীত আরও কিছু
আমাদের দেয়, যা অনির্বচনীয়। রবীন্দ্রনাথ শিল্পের ব্যাখ্যায় বলেছেন যা
‘অর্থেতুক’ এবং অপ্রয়োজনীয় তাই শিল্প। প্রাচ্যের আনন্দাত্মিক ও পাশ্চাত্য
মনীষীরা বলেছেন যে, শৈল্পিক আনন্দ অলৌকিক জগতের সন্ধান দেয়।
ভারতীয় শাস্ত্র অনির্বচনীয় ব্রহ্মকে সত্য শিব ও হৃদয়ের বলে ব্যক্ত করেছে।
এই শিল্পকলাও চিরহৃদয়কেই নানাভাবে ব্যক্ত করেছে।

ভারতীয় নৃত্য একাধারে দৃশ্য ও শ্রব্য কাব্য। এই ভারতীয় নৃত্য অপূর্ণ
সৌন্দর্য্যের হৃষ্টি করে আমাদের শ্রবণেন্দ্রিয় ও দর্শনেন্দ্রিয়কে পরিভূষিত করে এবং
আমাদের অল্পভূতিকে বাস্তবজগত থেকে বিচ্যুত করে এক অতীন্দ্রিয় ও
অনির্বচনীয় অল্পভূতি জাগায়। এটাই হল ভারতীয় নৃত্যশিল্পের বৈশিষ্ট্য।
নৃত্যে বাচিকভাষার অভাব পূর্ণ করে গীত। এই সকল গীতে স্বায়ীভাবে
সঙ্গারিভাবের সাহায্যে নানাভাবে ব্যক্ত করে রসের সঙ্গার করা হয়। এই
সকল গানে নানারকম রাগ রাগিনীও ব্যবহৃত হয়ে থাকে। প্রকৃতির রূপ
পরিবর্তনের সঙ্গে এই সকল রাগ রাগিনীর রূপ পরিবর্তিত হয় এবং এই
রাগমালা নৃত্যকে একটি গভীর পরিবেশের ভেতর নিয়ে যায়। এর সঙ্গে
চলে হৃদয়ের বিচিত্র খেলা। এই বিচিত্র হৃদয়ের খেলার ভেতর রয়েছে জগতের

স্পন্দন। কারণ ভারতবাসী মনে প্রাণে বিশ্বাস করেন, মহাকালের রথের চাকা বিবিধ ছন্দে ঘুরছে। এক কথায় বলা যেতে পারে ভারতীয় নৃত্য প্রতিষ্ঠিত হয়েছে ভারতীয় দর্শনের ওপর বা শিল্পীর আত্মিক বিকাশের পথে প্রধান পথ প্রদর্শক। সেইজন্মে শিল্প হিসেবে ভারতীয় নৃত্য শ্রেষ্ঠত্বের দাবী করে।

ভারতীয় নৃত্য ভাবসম্ভারে এত সমৃদ্ধ যে অনার্যসেই দর্শকের মনকে রলে, ভাবে আত্মত করে তোলে। এর প্রধান কারণ ভারতীয় নৃত্যে মুখাভিনয় একটি প্রধান অঙ্গ। একটি ভাবকে প্রকাশ করতে শুধু দৈহিক অঙ্গভঙ্গীই (Gesture-posture) নয়, মুখের ভাবও একটি প্রধান অঙ্গ। ভাব, মূদ্রা, করণ, অঙ্গহার বিভিন্ন সাজসজ্জা, বিষয়বস্তু, সাহিত্য প্রভৃতি যে ভাবের পরিমণ্ডল সৃষ্টি করে তা দর্শককে লোকোত্তর জগতের সন্ধান দেয়। স্তব্ধতা বলা যেতে পারে যে, সাজপোষাকের বর্ণসম্ভারে ভাবগাঙ্গীরে, প্রাণের আকৃতিতে, আত্মিকবিকাশে ভারতীয় নৃত্য সম্পূর্ণ সার্থক।

নৃত্যকে আমরা কতদূর উচ্চপর্ষায়ে স্থান দিয়েছি তা নটরাজের নৃত্যের বর্ণনা থেকেই বোঝা যায়। নটরাজ হচ্ছেন নটের রাজা। দক্ষিণভারতীয় নটরাজ মূর্তিটি ভারতীয় নৃত্যের দার্শনিক ব্যাখ্যায় মূর্ত প্রতীক। নটরাজ নৃত্য করেছিলেন ‘অপস্মর’ নামে একটি অস্ত্রের ওপর। দৈত্য অপস্মর হচ্ছে মারা (Forgetfulness)। শিব যাহাকে বিনষ্ট করে জীবকুলকে রক্ষা করছেন। মহাজাগতিক নৃত্যের শ্রষ্টা নটরাজ সনাতন শক্তির উৎস পঞ্চক্রিয়ায় নিজেকে প্রকাশ করছেন। এই পঞ্চক্রিয়া হচ্ছে সৃষ্টি, স্থিতি, সংহার, তিরোভাব ও অস্থগ্ৰহ। দৈত্য অপস্মরকে তিনি পরতলে বিনষ্ট করে সৃষ্টি রক্ষা করছেন; অতএব তিনি পালক। দক্ষিণ হাতে বরাভয় দান করছেন। বামহাতে প্রজলিত অগ্নিকুণ্ড ও মৃতকর্তাজাল ধ্বংসের প্রতীক। বাম পা উচুতে ওঠান এবং আঙ্গুলের অগ্রভাগ নামানো। এর অর্থ তিনি অস্থগ্ৰহ করছেন। ডানহাতে ডমরু বাজিয়ে তিনি অনাহত শব্দের সৃষ্টি করেন। কখনও তাঁর তাণ্ডব রূপ, কখনও সংহার রূপ, কখনও বা শান্ত রূপ। তাঁর এই রূপের ছটা প্রকৃতির ভেতর ছড়িয়ে পড়েছে। নারদ রচিত ‘সঙ্গীতমকরন্দে’ শিবের সঙ্গ্যানুত্যের বর্ণনা আছে। একদা প্রদোষকালে হিমালয় পর্বতের ওপর শিব নৃত্য করেছিলেন। ব্রহ্মা তাল ধরেছিলেন, হরি মৃদঙ্গ বাজিয়েছিলেন এবং ভারতী অংক বীণা বাজিয়েছিলেন। চন্দ্র ও সূর্য বীণা বাজিয়েছিলেন। সিদ্ধ

অঙ্গর ও কিয়তরা ছিলেন প্রোতুমণ্ডলী। নদী ও ছুদী প্রভৃতি মাদল বাকি-
য়েছিলেন এবং নারদ স্বয়ং সঙ্গীত পরিবেশন করেছিলেন। ভারতীয় নৃত্যের
উদ্ভব ও এর বিকাশেও আধ্যাত্মিকতা ও তপ্রোত্তভাবে জড়িত এবং এই জন্তেই
ভারতীয় নৃত্যের সঙ্গে পৃথিবীর অন্ত কোন দেশের নৃত্যের তুলনা চলে না।

ভারতীয় নৃত্যে বিভিন্ন ধর্মের প্রভাব, আধ্যাত্মিকতা, ভাষা ও সাহিত্য—

পূর্বে আলোচিত হয়েছে যে, বিভিন্ন ধর্ম বিরোধের মধ্যেও ভারতীয় নৃত্যের
বিনাশ হয় নি। তার কারণ ভারতবাসীরা নৃত্যের অন্তর্নিহিত বিভিন্ন মর্মটি
উপলব্ধি করতেন এবং একে অন্তরের সঙ্গে ভালবাসতেন। নৃত্য কিভাবে
বিভিন্ন ধর্মের প্রতিযোগিতার ভেতর বেঁচে রইল তা বিশেষ প্রশ্নাধানবোগ্য।
বৈদিকযুগের পরবর্তীকালে শাক্ত, শৈব, বৈষ্ণব প্রভৃতি সম্প্রদায়ের উদ্ভব হয়।
অর্থাৎ হিন্দুধর্ম নানা শাখায় বিভক্ত হয়ে পড়ে। বিভিন্ন সম্প্রদায়ের উদ্ভব
হলেও হিন্দু দর্শনের মূল স্মৃতি বিকৃত হয় নি। তবে বিভিন্ন শাখাকে
অবলম্বন করে লক্ষ্যস্থলে পৌঁছবার জন্তে বিভিন্ন পন্থা অমুসৃত হ'ল। এর প্রভাব
নৃত্যের ওপরও এসে পড়ল। কারণ, হিন্দুধর্মে সঙ্গীতের একটি বিশেষ স্থান
আছে, যার জন্তে শিব 'নটরাজ' এবং কৃষ্ণ 'নটবর' বলে অভিহিত হয়েছেন।
যাই হোক কালক্রমে দেশভেদে, কালভেদে এবং ভৌগলিক প্রভাবে নৃত্যের
রূপ নানাভাবে পরিবর্তিত হল। নৃত্যে বিভিন্ন ধর্মের প্রভাব পড়ল এবং
দেবদাসীরাও সেই প্রভাব থেকে নিজেদের মুক্ত রাখতে পারলেন না।
দেবদাসীরাও বৈষ্ণব, শৈব, প্রভৃতি বিভিন্ন শ্রেণীতে বিভক্ত হলেন। কারণ
এই ছুটি শাখাই বিশেষ প্রাধান্য লাভ করেছিল। দেবদাসীদের আদর্শ ও
উদ্দেশ্য এক হলেও মত ও পথ ভিন্ন হল। দেবদাসীদের আদর্শ ও উদ্দেশ্য
ছিল সঙ্গীতের মাধ্যমে দেবতার আরাতি করা। এমন কি ভারতের সন্ন্যাসী
ও দার্শনিকরাও স্বীকার করেছেন যে, ভগবানকে পাবার একমাত্র পন্থা হ'ল
সঙ্গীত। স্বামী বিবেকানন্দ বলেছেন যে, "ঈশ্বরকে স্তুতিপথে রাখিবার এই
অভ্যাসের সর্বোৎকৃষ্ট সহায়ক সঙ্গবত্ত সঙ্গীত। ভক্তিমার্গের শ্রেষ্ঠ আচার্য নারদকে
ভগবান বলেছেন "নাং তিষ্ঠামি বৈকুণ্ঠে, বোসিনাং স্বরে ন চ। মন্তস্তা বজ্র
গায়ন্তি তত্র তিষ্ঠামি নারদ। হে নারদ, আমি বৈকুণ্ঠে বাস করি না, বোসিদের

কৃষ্ণেও বাস করি না, যেখানে আমার ভক্তগণ ভজন গান করেন, আমি সেখানেই অবস্থান করি। মহুস্রমনের উপর সঙ্গীতের প্রচণ্ড প্রভাব—উহা মুহূর্তে মনকে একাগ্র করিয়া দেয়।” শ্রীমদ্ভাগবতে হিরণ্যকশিপুকে প্রজ্ঞাপন বলছেন—

“শ্রবণং কীর্তনং বিষ্ণোঃ শ্রবণং পাদসেবনম্ ।

অর্চনং বন্দনং দাস্তং সখ্যামাত্মনিবেদনম্ ।

ইতি পুংসাপিতা বিষ্ণো ভক্তিশ্চৈবলক্ষণা ।

ক্রিয়তে ভগবত্যহা তদ্ব্যস্তেইধীতমুত্তমম্ ।”

অর্থাৎ—শ্রবণ, কীর্তন, শ্রবণ, পাদসেবন, অর্চন, বন্দন, দাস্ত, সখ্য ও আত্মনিবেদন—এই নববিধ ভক্তি যদি ভগবান বিষ্ণুতে অর্পিত হয়, তবে তাকেই উত্তম অধ্যয়ন বলে মনে করি। এছাড়া ভক্তি, শ্লোক ও ভক্তনের দ্বারাও ভক্তদের আরাধনা করতে দেখা যায়।

বৈষ্ণবধর্মের ব্যাপ্তি সারা ভারতবর্ষ জুড়ে। ভারতের পূর্বপ্রান্তে মণিপুরী নৃত্য বৈষ্ণবধর্মের ওপর প্রতিষ্ঠিত। মণিপুরী নৃত্য যেমন ভাবময় তেমনি মাহুর্ষময়। মৈতৈরা বিশেষ বিশেষ ধর্মোৎসবে মণিপুরী নৃত্য দেখে নিজেদের সৌভাগ্যবান মনে করেন। মণিপুরী নৃত্যশিল্পীরা নৃত্যকে সাধনভক্তির পথ ও ধর্মের অঙ্গ মনে করতেন। এঁরা অধিকাংশই বৈষ্ণব এবং শ্রীকৃষ্ণ এঁদের আরাধ্যদেবতা।

ভক্তি পারেং ও লাইহারাগুরা নৃত্যের সময় নৃত্যশিল্পীরা গুহ মন নিয়ে নৃত্য আরম্ভ করেন এবং দর্শকরাও তদুৎসাহিত হয়ে এই অপরূপ নৃত্যলীলা দর্শন করে নিজেদের ধন্ত মনে করেন। মৈতৈদের নৃত্যে ভক্তিরসই প্রধান। ভারতীয় নৃত্যে ভক্ত ও ভগবানের সঙ্গে একটি নিগূঢ় সম্বন্ধ স্থাপিত হয় এবং ভক্তিরস কল্পদারার মত প্রবাহিত হয়। মণিপুরীরা মনে করেন শ্রদ্ধা ও ভক্তির সঙ্গে নৃত্য করলে দেবতার আশীর্বাদ লাভ করা যায়। মণিপুরী নৃত্যশিল্পীদের কাছে নৃত্য দেবতার পূজার নিত্য প্রয়োজনীয় দ্রব্য সামগ্রীর মতনই অপরিহার্য। মণিপুরী নৃত্য মণিপুরবাসীদের ওপর একটি বিশেষ প্রভাব বিস্তার করেছে। কারণ ভক্তিমার্গের নববিধ লক্ষণের মধ্যে প্রথম লক্ষণটি দর্শকরা অঙ্গসঙ্গ করেন এবং বিত্তীয়টি নৃত্যশিল্পীরা অঙ্গসঙ্গ করেন। তদুৎসাহিত্যে দর্শক ও কীর্তনপ্রস্তুতির দ্বারা ভক্তির উৎপত্তি হয় এবং সেই ভক্তি শেষ পরিশ্রুতি লাভ করে প্রেম। তাদের এই নাচ দর্শকদের মনে ভগবৎপ্রেমের অঙ্গভূতি

জাগিয়ে তোলে। প্রেমভক্তি রস দিয়ে এই যে নৃত্যের মাধ্যমে ভগবানের আরাধনা, তাতে নর্তক ও দর্শক উভয়ই অংশ গ্রহণ করেন। তখন তাঁরা মনে করেন যে, তাঁরা ভগবানের সেবক-সেবিকাদের সান্নিধ্য লাভ করছেন। ধর্ম ও নৃত্য তখন তাঁদের কাছে এক হয়ে যায়! নৃত্য মণিপুরীদের কাছে ধর্মের মত পবিত্র, ফুল চন্দনের মত নির্মল। তাতে কোন ক্রন্দ নেই, কোন মালিন্য নেই। অবশ্য মণিপুরের রাজা মহারাজ ভাগ্যচন্দ্রই মণিপুরী নৃত্যকে সমাজের এমন একটি উচ্চস্থানে প্রতিষ্ঠিত করেছেন।

ভারতের অজ্ঞাত শাস্ত্রীয় নৃত্যের ওপরও ভগবৎপ্রেমের প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। ভরতনাট্যম্ নৃত্যের উৎস খুঁজতে গেলে প্রথমেই দেবদাসীদের কথা স্মরণে আসে। দেবদাসীরা ভারতের বিভিন্ন মন্দিরের সঙ্গে যুক্ত ছিলেন এবং বিভিন্ন ধর্মসম্প্রদায়ভুক্ত ছিলেন। যীরা শিবমন্দিরের সঙ্গে যুক্ত ছিলেন তাঁরা শিবের আরাধনা করতেন, এবং যীরা বিষ্ণুমন্দিরের সঙ্গে যুক্ত ছিলেন তাঁরা বিষ্ণুর আরাধনা করতেন। পূর্বে ভরতনাট্যমকে ‘দাসী অষ্টম’ বলা হত। নামের ভেতরই নৃত্যের মূলভাবটি প্রকাশ পাচ্ছে। অর্থাৎ দেবতার দাসী হয়ে তাঁরই প্রণতা হয়ে আমার বলতে যা কিছু সব নিবেদন করলাম। আমার বলতে আর কিছু নেই। এই যে সঙ্গীত চাতুর্ষ এও ভগবানের পারে নিবেদন করলাম। দেবতাই স্বামী, প্রভু ও জীবনসর্ব্ব্ব। নৃত্যের স্বরূপ থেকে শেষ পর্যন্ত এই পবিত্র ভাবটি সঙ্গীতের মাধ্যমে মূর্ত্ত হয়ে ওঠে। এতে যে সকল গীত ব্যবহৃত হয়ে থাকে, তার ভাবার্থ হচ্ছে যে, নারিকা তার নারকের (দেবতার) সঙ্গে বিচ্ছেদের বিরহ যন্ত্রনা সহ করতে পারছে না।

কথিত আছে যে, কথাকলি ও কথকও এইরকম আধ্যাত্মিক প্রেরণার উদ্ভূত নৃত্যশৈলী। কালিকটের জামুর্দিন কৃষ্ণগোপালকে স্বপ্ন দেখেন ও কৃষ্ণ-অষ্টম রচনা করতে আদিষ্ট হন। কৃষ্ণদেশে এই নাটক রচিত বলে এই নাটকের কোন সংস্কার করা হয় নি। কথাকলি নৃত্যে রামায়ণ, মহাভারতের চরিত্রগুলি অধিকাংশই রূপায়িত হয়েছে।

ভরতনাট্যম্ নৃত্যকে সমৃদ্ধ করেছে তামিল ও তেলেগু সাহিত্য। তামিল ও তেলেগু সাহিত্য যেমন প্রাচীন তেমনি সমৃদ্ধ। সাতবাহন রাজবংশে শেষার্ধ্বে তামিল ভাষার সঙ্গম সাহিত্যের উদ্ভব হয়। সঙ্গমযুগে নৃত্য, নাটক ও সঙ্গীতের ওপর কতকগুলি পুস্তক রচিত হয়। এইগুলি হচ্ছে ‘অঙ্গনম্,

মুহুরল, পঞ্চমরপুমবিভনর ইত্যাদি। তবে প্রাচীন তামিল সাহিত্যের ভেতর 'শিল্পদ্বিকারম্' একটি সুপ্রাচীন তামিল নাট্যগ্রন্থ। এতে সঙ্গীতের প্রচুর উপকরণ পাওয়া যায়। তামিল সাহিত্যের সৃষ্টি হয়েছে ত্রাবিড় ভাষা থেকে। পাণ্ড্য ও পল্লবযুগে এই ভাষার বিশেষ শ্রীবৃদ্ধি হয়েছিল। তক্তিবাদ সম্বন্ধে এই সময় বহু কবিতা লেখা হয়েছিল। চালুক্য ও হোরসল রাজত্বের সময়, চোল এবং পাণ্ড্য রাজত্বের সময় তামিল ভাষা বিশেষ উন্নত হয়। এই সব রাজাদের রাজত্বকালে সাহিত্যের যে রকম উন্নতি হয়েছিল, তার সঙ্গে বুতোরও ক্রমোন্নতি হয়েছিল। তেলেগু ভাষার বহু পদ ভরতনাট্যর বুতোর দেখা যায়। তেলেগু শব্দটিরও একটি সুন্দর ব্যাখ্যা আছে। তেলেগু শব্দটি এসেছে ত্রিলিঙ্গ শব্দ থেকে। এর অর্থ এই, যে দেশ তিনটি লিঙ্গর দ্বারা সীমাবদ্ধ। এই তিনটি লিঙ্গ হচ্ছে 'কলহস্তী', 'শ্রীশৈলম্', এবং 'বন্দরাম্'। এই তিনটি দেশটি তেলিঙ্গা নামে অভিহিত এবং পরে এর নাম হয়েছে 'তেলেগু'। তেলেগু ভাষা খুব প্রাচীন। পঞ্চম ও ষষ্ঠ শতকে পাথরে উৎকীর্ণ এই ভাষার শিলালিপি এর প্রাচীনত্ব প্রমাণ করে।

দক্ষিণভারতে প্রচলিত ভরতনাট্যের অঙ্গগত 'ভাগবতমেলা নাটক' এবং 'হুচিপুড়ী' বুতানাট্য তামিল ও তেলেগু ভাষার সাহিত্যের ওপর প্রতিষ্ঠিত। প্রধানতঃ হুজন ভক্তের অল্পপ্রেরণায় এই বুতানাট্যের সৃষ্টি। পুরাণ এবং ভাগবতের চিন্তাধারা এর মধ্যে ব্যক্ত করা হয়েছে। পঞ্চদশ অথবা ষোড়শ শতাব্দীর ভক্তি যুগের মধ্যাহ্নে এই বুতানাট্যগুলির অভ্যুদয়। পদ্মপুরাণে বলা হয়েছে যে, ভক্তির উদ্ভব দাবিড় দেশে, বৃক্কি কর্ণাটকে, মহারাষ্ট্রে স্থিতি এবং শুকরাটে জীন'ত।

দক্ষিণ ভারতে ভক্তিবাদের প্রচার করেছিলেন রামানুজ। একাদশ শতাব্দীতে এর প্রচারিত বিশিষ্টাধৈতবাদ বৈষ্ণবধর্মে একটি যুগান্তর আনে। এর ফলে সমস্ত দাক্ষিণাত্য ভক্তির মন্ড্রে উৎসৃষ্ট হয়েছিল এবং সেইজন্তেই পরবর্তীকালে লেখানকার সঙ্গীত ও বুতানাট্যগুলি ভক্তিপ্রধান হয়ে ওঠে। শুধু তাই নয় বৈষ্ণব-ধর্ম-প্রচারের মাধ্যমও হয়েছিল। যারা 'ভাগবতমেলা নাটক' ও হুচিপুড়ী বুতানাট্যের সৃষ্টি করেছিলেন তাঁরা হচ্ছেন তীর্থনারায়ণ জাতি এবং সিদ্ধেশ্বর স্বামী বোসী।

প্রথম মহেন্দ্রবর্মার সময় জৈনবাদ ও বৌদ্ধবাদের বিরুদ্ধে ভক্তিবাদের উদ্ভব হয় এবং আন্দোলন প্রবল আকার ধারণ করে। এই ভক্তিবাদের দলপতি ছিলেন নায়নমার ও আলোরাররা। তাঁদের ভক্তিমূলক সঙ্গীতগুলি পরবর্তীযুগে ‘নেবরাম’ এবং ‘দিব্যপ্রবন্ধম’ নাম নিয়ে তামিল সাহিত্যের ভাণ্ডার পূর্ণ করেছে। সেইজন্মেই ভরতনাট্যম নৃত্যের সাহিত্য বেশ গুঠ এবং নৃত্যের অভিনয়ংশে শৃঙ্গাররসের সঙ্গে কস্তনদীর মত ভক্তিবাদও প্রবল হয়ে উঠেছে। ভরতনাট্যমের সাহিত্যকে ‘লিরিক’ বলা যেতে পারে। ‘লিরিক’ অর্থাৎ গীতিকাব্য বঙ্গ পরিসরে হৃদয়ের সূক্ষ্ম অনুভূতিকে সুহৃভাবে রূপায়িত করে।

ভারতের দক্ষিণ-পশ্চিম অঞ্চলের কথাকলি নৃত্য ‘মালয়ালম’ সাহিত্যের ওপর প্রতিষ্ঠিত। কথাকলি নৃত্যে যদিও ভক্তি ভাব প্রবল এবং নৃত্যের মূল উৎস ভক্তিবাদের ওপর প্রতিষ্ঠিত, তবুও মণিপুরী বা ভরতনাট্যম নৃত্যের মত আত্মনিবেদনের ভাবটি—এতে নেই। পদ্মনাভ স্বামীর মন্দিরে আরোজিত উৎসবে মন্দির প্রাঙ্গণে এই নৃত্যনাট্য হয়ে থাকে। ত্রিবাঙ্কুরের প্রায় প্রত্যেক মন্দিরের আঙ্গিনার কথাকলি মণ্ডলের দ্বারা আরোজিত কথাকলি নৃত্যনাট্য পরিবেশিত হয়। কথাকলি নৃত্যে মহাকাব্যের শৌর্ধ-বীর্ধ-প্রভৃতি ব্যক্ত হয়ে থাকলেও অন্তঃসলিলা ফল্গুদারার মত ভক্তিরস অন্তরালে প্রবহমান।

মালয়ালম সাহিত্যকে বিশেষ প্রাচীন বলা যেতে পারে না। সপ্তম যুগের তামিল ভাবার অনেক শব্দ মালয়ালমে পাওয়া যায়, যা পরবর্তী যুগে তামিলভাষা থেকে বিলুপ্ত হয়ে গিয়েছে। মালয়ালম ভাবার উৎপত্তি নিয়ে মতবিরোধ আছে। কেউ বলেন ‘কোত্তমতামিল’ থেকে এর উৎপত্তি কেউ, বলেন সংস্কৃত ভাষা থেকে। তবে এটা ঠিকই যে, এতে প্রাচীন জীবিত ও সংস্কৃতভাষার সমিশ্রণ রয়েছে। ১৬৫০ খ্রিষ্টাব্দের পূর্বে কথাকলি নৃত্যনাট্যে সাহিত্য ছিল না। কালিকটের রাজা জাহ্নবির কৃষ্ণগোপালকে স্বপ্নে দেখে ‘কৃষ্ণমট্টম’ রচনা করেন। এই সময়ে সংস্কৃতে অনেক নাটক রচিত হয়। এই যুগকে কথাকলি নৃত্যের যুগসন্ধিক্ষণ বলা যেতে পারে। কারণ সাহিত্য নৃত্যনাট্যে একটি বিশেষ অংশ গ্রহণ করেছে। ‘কৃষ্ণমট্টম’, স্বপ্নাদিষ্ট বলে এর কোন সংস্কার করা হয় নি। কোট্টিরাকারার রাজা কেরল বর্মী রামমট্টম রচনা করেন।

জরোথশ শতাব্দীতে চাকিরার হুতু এবং নানুজি ব্রাহ্মণদের প্রচেষ্টায়

মালয়ালম্ সাহিত্যে একটি জোয়ার আসে। এর পূর্বে কুড়িয়াটম নৃত্যের অপেক্ষাকৃত সরল সংস্করণ ছিল। কুড়িয়াটমে সংস্কৃত পদ ব্যবহৃত হত। নৃত্যাভিনয়ের দ্বারা 'নাগানন্দম্', 'আশ্চর্য চূড়ামণি' প্রভৃতি নাটক অভিনীত হত। চাক্ষিয়ররা নৃত্যাভিনয়কে পুষ্ট করবার জন্তে গল্প ও পদ্য অনেক 'চম্পু' (গল্পগম্বীরী কবিতা) রচনা করেন। এই সব চম্পুতে সংস্কৃতের প্রভাব বিশেষ লক্ষ্য করা যায়। এগুলি সংস্কৃতছন্দের অল্পকরণে লেখা এবং গতাংশ-গুলিও কাব্যময়। পৌরাণিক কাহিনী থেকে এর আখ্যানভাগ গৃহীত হয়। পঞ্চদশ শতাব্দীতে রচিত রামায়ণ চম্পু বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। কথাকলি নৃত্যনাট্যে এইরকম ২০০টি জনপ্রিয় চম্পু বোঝনা করা হয়েছে।

কথাকলি নৃত্য বিশেষভাবে বাস্তবধর্মী। নৃত্যনাট্যের ভেতরও জীবনের খুঁটিনাটি বিষয়গুলি স্পষ্টভাবে তুলে ধরা হয়। কথাকলি নৃত্যনাট্যে মহাকাব্যোচিত লক্ষণগুলি পরিস্ফুট। মহাকাব্যগুলি দেশের এবং জাতির ঐতিহ্য ও গৌরবকে প্রকাশ করে। ভারতের দুই মহাকাব্যে ভারতের আদর্শ, ঐতিহ্য, ভারতের দর্শন, গৌরব সবই প্রকাশ পেয়েছে। কথাকলি নৃত্যনাট্যের ভেতর এইরকম একটি আদর্শ দেখতে পাওয়া যায়। ত্রায়ের সঙ্গে অস্ত্রায়ের এবং মঙ্গলের সঙ্গে অমঙ্গলের দ্বন্দ্ব; এবং শেষ পর্যন্ত ত্রায় ও মঙ্গলের জয় মানবমনকে ত্রায়ের পথে, সত্যের পথে এবং মঙ্গলের পথে চালনা করতে চায়; অধ্যর্থের পরাজয় এবং ধর্মের জয় ঘোষণা করে ক্ষান্ত হয়। আমাদের প্রাচীন ভারতের এই হল আদর্শ এবং ঐতিহ্য। কথাকলি নৃত্যনাট্যে আমরা এরই প্রতিফলন দেখি।

কথকনৃত্যের সাহিত্য বা ভাষা সম্বন্ধে এক কথায় কিছু বলা কঠিন। কারণ কথক নৃত্য নৃত্যের ক্ষেত্রে সমস্ত উত্তর ভারতের প্রতিনিধিত্ব করেছে। প্রাচীনভারতে মধ্যযুগে অথবা অষ্টাদশ, উনবিংশ শতাব্দীতে এই নৃত্যের কি নাম ছিল তা বলা কঠিন; অথবা কি রূপ ছিল তা অনুমান করা কঠিন। কথক নৃত্য অস্ত্রান্ত্র নৃত্যের মত অনেক বিবর্তনের মধ্যে দিয়ে আজকের রূপ নিয়েছে। এই নৃত্যের সাহিত্য হিন্দুস্থানী উর্দু, ব্রজভাষা, ভোজপুরী, মৈথলী ও মালয়াল ভাষার সম্মিশ্রণ। কারণ একটি বিস্তৃত এলাকা জুড়ে এর অবস্থান। রাজনৈতিক বিপ্লবের ফলে এবং নানাজাতির প্রভুত্বের ফলে, মনে হয় এই নৃত্য কোন একটি বিশেষ ভাষাকে অবলম্বন করতে পারে নি। সুতরাং এ

নৃত্যদ্বারা বিশাল উত্তরাঞ্চলের প্রায় সকল ভাষার সাহিত্যকেই অবলম্বন করে গড়ে উঠেছে। পূর্বে কথক নৃত্যে গজল, ঠুংরী, অথবা দাদরা গানের সঙ্গে ভাও বাংলানো (অভিনয়) হত। নবাবী যুগে উর্দুভাষার ওপর গজল গানের আয়তনীয় হয়েছিল। উর্দুভাষার মাধুর্য গজল গানের সঙ্গে নৃত্যের মধ্যেও সঞ্চারিত হত। অবশ্যকার শেষ নবাব সঙ্গীত বিশারদ ওরাজিদ আলি ঠুংরী গানের স্রষ্টি করেন। ঠুমক কথাটি থেকে ঠুংরীর উদ্ভব। ঠুমকের অর্থ হচ্ছে লাস্ত সহকারে পদবিক্ষেপ। ঠুংরী গানে ব্রজভাষা, উর্দু ও হিন্দী শব্দ সাধারণতঃ ব্যবহৃত হয়ে থাকে। কথকনৃত্যে বিখ্যাত নৃত্যশিল্পী ও স্বভাবকবি বিন্দাদীন মহারাজের ভজন ও ঠুংরী গানও সন্নিবেশিত হয়েছে। উত্তরভারতের মন্দিরে রাসধারীরা অভিনয়ের সঙ্গে যে সকল নৃত্য করে থাকেন সেগুলি কথকনৃত্যের ভিত্তিতেই রচিত বলা যেতে পারে। সেগুলির থেকেই হয় তো আধুনিক কথক নৃত্য বর্তমান রূপ পেয়েছে। কথকনৃত্যের সাহিত্য মিশ্রভাষায় রচিত। তবে তার মধ্যে হিন্দী ও উর্দু প্রধান। মধ্যযুগের ভক্তশ্রেষ্ঠ স্বরদাস ও মীরাবাইয়ের রচনাও কথকনৃত্যের সাহিত্যকে অনেকাংশে পুষ্ট করেছে। কথকনৃত্যে আরাধ্য দেবতা হচ্ছেন শ্রীকৃষ্ণ। রাধাকৃষ্ণের প্রেমলীলাই বর্তমান কথক নৃত্যের মূল স্তর।

ভারতের লোকনৃত্যেরও ধর্ম আছে। লোকনৃত্য কবে, কখন এবং কোথা থেকে স্রষ্টি হল তার কোন নির্দিষ্ট তারিখ অথবা ইতিহাস নেই। সামাজিক নীতিভেদে ও ভৌগলিক আকৃতিভেদে এই নৃত্য বিভিন্ন রূপ নিয়েছে। সমস্ত সমাজের রূপ লোকনৃত্যে প্রতিকলিত হয়। লোকনৃত্য প্রকৃতির সমগ্র রূপটির সঙ্গে জড়িত। সামাজিক ক্রিয়াকর্মের সঙ্গে এর ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক, মানব জীবনের বিকাশের পথে পরিপূর্ণ সহায়ক, আবার কখনও গ্রাম্যজীবনের অন্ধ ধর্মবিশ্বাসের বহিঃপ্রকাশ। বাংলার গাজন, গম্ভীরা, ধর্মমঙ্গল কাব্যের নৃত্যাভিনয় প্রভৃতি এই শ্রেণীভুক্ত। এ ছাড়া এক শ্রেণীর সম্ভার আছে। ঝাঁদের ধর্মোন্মাদনার প্রকাশ হয় নৃত্যের মাধ্যমে। উদাহরণস্বরূপ আমরা বাউল, কীর্তন প্রভৃতির উল্লেখ করতে পারি। ঝুমুর গানে ‘চিকন কালার’ কথা আছে, বিনি এই বিশ্বব্রহ্মাণ্ডের কাণ্ডারী। উত্তর ভারতে সর্বত্র লোকনৃত্যের ভেতর নটখট কাহাইয়ের কথা এসে পড়ে। দক্ষিণভারতের লোকনৃত্যের ভেতরও ‘কুঞ্চলী’ সর্বত্রই বিস্তারিত।

লোকনৃত্য লোকসাহিত্যকে আশ্রয় করেছে। লোকনৃত্য কোন লোক বিশেষের সৃষ্টি নয়। লোকনৃত্য সমগ্র সমাজের সৃষ্টি। এ নৃত্য লোকপরম্পরায় চলে আসছে। লোকসাহিত্য সমাজের সুখদুঃখ, ব্যথাবেদনা, আশাআকাঙ্ক্ষা নিয়ে রচিত। এই প্রসঙ্গে মঙ্গলকাব্য, বিভিন্ন পাখা প্রভৃতির উল্লেখ করা যেতে পারে। যুগের পরিবর্তনে অনেকসময় লোকনৃত্যের রূপ পরিবর্তিত হয়েছে; কিন্তু তবুও এই নৃত্য চিরকাল মানবমনকে রসসিক্ত করেছে যার ফলে লোকসঙ্গীত অথবা লোকনৃত্য এখনও শ্রোতৃবৃন্দ ও দর্শকবৃন্দের মনে নতুন উদ্দীপনার সৃষ্টি করে; নতুন শক্তির সঞ্চার করে।

উপসংহারে বক্তব্য এই যে, ভারতবাসীর চোখে নৃত্য হচ্ছে সেই সত্য-শিব-সুন্দর-প্রেমময়-ভগবানের কাছে ভক্তের আত্মনিবেদনের একটি সুন্দরতম পথ। এই প্রেমের সাধনায় নিষ্ঠাবান ভারতীয় নৃত্যশিল্পী জাগতিক সবরকম আবিলতার উর্ধ্বে উঠে অনাবিল বিশ্বপ্রেমের সন্ধানলাভে ধন্ত হন। সেইজন্মে নৃত্য-শিল্পীরা বিশ্বপ্রেমিক !

ଲଳିତକଳା ଓ ସମ୍ଭାଷଣ



ନୃତ୍ୟଃ ଓ ନୃତ୍ୟ ନୃତ୍ୟାମାତ୍ମକେ ଯଥୋପସବେ ।
ସାଜାରାଂ ଦେବସାଜାରାଂ ବିବାହେ ପ୍ରିୟମଦୟେ ।
ନଗରାମଗରାମାଂ ଶ୍ରେଷ୍ଠେ ପୁଣ୍ୟଜନି ।
ଓଡ଼ିଆଭିଃ ଶ୍ରୋତବ୍ୟଂ ଯାଦବ୍ୟଂ ନର୍କକର୍ମହ ।

ললিতকলা ও সমাজ

ভারতীয় সমাজের আদিতে ভারতীয় সঙ্গীত যে একটি মর্যাদাপূর্ণ বিশেষ স্থান অধিকার করেছিল তাতে সন্দেহের অবকাশ নেই। প্রাগৈতিহাসিক যুগের ইতিহাস শুদ্ধ, অতীত বাক্যসারা; অতীতের দিকে দৃষ্টিপোচর হয় না। সভ্যতা যখন ভূমিষ্ঠ হয়েছিল যাত্র, তখন থেকেই ভারতবাসীর সঙ্গীতপ্রিয়তা দেখা যায়। তবে সে সঙ্গীতের রূপ অজানা। তা অতীতের অতল অন্ধ-কারময় গহ্বরে নিহিত।

প্রাচীন হিন্দু ধর্মশাস্ত্রগুলি থেকে বোঝা যায় যে, ঐরা সঙ্গীতের চর্চা করে সঙ্গীতকে জীবিকা হিসেবে গ্রহণ করেছিলেন তাঁরা সমাজের এক শ্রেণীর কাছ থেকে শুধুমাত্র ঘৃণা ও অমর্যাদা পেয়ে এসেছিলেন। কিন্তু এই অমর্যাদার কারণ কি? যে সঙ্গীতের উৎস দেবলোকে এবং যে সঙ্গীতপুজারীরা দেবতাদের অমুগ্ধহীত ছিলেন, তাঁদের ভাগ্যে ঘৃণা ছাড়া আর কিছুই বণিত হয় নি কেন?

সকল নাট্যশাস্ত্রকাররা স্বীকার করেছেন যে, নৃত্যের জন্ম হয়েছিল দেবলোকে। কিন্তু আলোচনা করলে দেখা যায় যে, দেবভোগ্যা নৃত্যকুশল। অঙ্গরা কিন্নরীরা দেবতাদের কাছে কোন মর্যাদা পেতেন না। ত্রিভুবনের মধ্যে দেবলোক শ্রেষ্ঠস্থান এবং দেবতারা ই সেখানে বাস করবার অধিকারী। মহাদেবাদিদেব শিব নৃত্যের সৃষ্টি করেছিলেন, ব্রহ্মা এবং ভরতমুনি যথাক্রমে প্রচারকর্তা ও ধারক হয়েছিলেন। ইন্দ্রের দেবসভা অলঙ্কৃত করেছিলেন নৃত্যকুশল। অঙ্গর-অঙ্গরা, কিন্নর-কিন্নরী ও গন্ধর্বদের দল। ঐরা নৃত্যগীতে বিশেষ পারদর্শী ছিলেন এবং দেবতাদের মনোরঞ্জন করাই ঐদের প্রধান কাজ ছিল। এইসব চিরযৌবনা, সুন্দরী অঙ্গরাদের পার্হু জীবন বাপন করবার অধিকার ছিল না। ভারতের প্রাচীন মন্দির, বিহার, চৈত্য ও গুহাশিল্পের পাথরে পাথরে ঐদের শিল্পকলা চর্চার পরিচয় পাওয়া যায়। প্রস্তরে খোদিত মূর্তিগুলি দেখলেই বোঝা যায় যে, ঐরা সৌন্দর্যের মূর্ত প্রতীক ছিলেন। ঐরা স্বয়ংকে একটি বিশেষ পথের সন্ধান দিয়েছিলেন; সেই পথ হচ্ছে সৌন্দর্যের পথ, আনন্দের পথ। হেনরিচ্ জিয়ার এই মূর্তিগুলির সুন্দর বিশ্লেষণ করেছেন। তাঁর এই বিশ্লেষণ ভারতীয়

দর্শনের ওপরই প্রতিষ্ঠিত। ইহজীবনে সংকার্ষ করে পরজীবনে স্বর্গে গিয়ে মানবমন প্রাণভরে স্বর্গীয় আনন্দ ও সৌন্দর্য স্খা পান করতে পারবে। সংস্কারের কলঙ্করূপ এই তাদের প্রাণ্য। এই সব অঙ্গর অঙ্গরারা সৌন্দর্যের স্খা ভাঙ হাতে নিয়ে কৃতী মানবদের জন্তে অপেক্ষা করছে।

রক্ষণশীল হিন্দুরা আবার অস্ত্র অর্থ করে থাকেন। হিন্দু দর্শনে বলা হয়েছে যে, মন্দিরে প্রবেশ করতে হলে বা আধ্যাত্মিক জীবনবাণন করতে হলে এবং বিগ্রহ দর্শন করতে হলে সকল রিপুকে দমন করে প্রলোভন ত্যাগ করতে হবে। এইসব সৌন্দর্য ও ভোগবিলাসের প্রলোভন ত্যাগ করে মোক্ষের পথে যিনি অগ্রসর হতে পারবেন তিনি ভগবানকে পাবার যোগ্য। স্বর্গের ভোগ্য এইসব নরনারীরা আত্মদান করে অপরকে আনন্দ দিতেন। জীবনকে পূর্ণভাবে স্বেচ্ছায় উপভোগ করবার অধিকার তাঁদের ছিল না। প্রতিটি মঙ্গলকার্যে আনন্দ দানের জন্তে তাঁদের উপস্থিতি কাম্য ছিল; কিন্তু তাঁরা সামাজিক ক্রিয়ার অংশ গ্রহণ করতে পারতেন না। রামায়ণ, মহাভারত, পুরাণ প্রভৃতিতে এর যথেষ্ট প্রমাণ আছে। এমন কি প্রেমনিবেদনও দেবতাদের অহুমোহনসাপেক্ষ ছিল। দেবতা ও দেবতাদের অহুমোহিত ব্যক্তি ছাড়া অস্ত্র কারুর কাছে প্রেম নিবেদন করা নিষিদ্ধ ছিল। উদাহরণস্বরূপ উর্বশী ও পুরুববার প্রেমের আখ্যানটি উল্লেখ করা যেতে পারে। পুরুববার প্রতি আসক্তি-বশতঃ দেবনর্তকী উর্বশীকে নিদারুণ দণ্ড ভোগ করতে হয়েছিল। রাজকার্যেও এঁদের অঙ্গহিসেবে ব্যবহার করা হত। বিশ্বামিত্র যখন ব্রাহ্মণ্য লাভের জন্তে তপস্তা শুরু করলেন তখন ইস্ত্রের আদেশে অঙ্গরা মেনকাকে বিশ্বামিত্রের 'খ্যানস্তব' করে নিজেকে উৎসর্গ করতে হয়েছিল। কিন্তু কস্তা ভূমিষ্ঠ হওয়াবাত্র স্বপ্নের সকল কোমল বৃত্তিকে দমন করে মাতৃদ্ব্য বিসর্জন দিয়ে কস্তাকে পরি-ত্যাগ করে স্বর্গে ফিরে বেতে হয়েছিল। নারীর মোহিনীরূপ ছাড়া অন্য-কোন রূপেই আমরা এঁদের দেখতে পাই না সাহিত্যে। কবিশঙ্কর রবীন্দ্রনাথের ভাবার বলতে হয়—

“নহ মাভা, নহ কন্যা, নহ বধু, স্খন্দরী রূপসী,
হে নন্দনবাসিনী উর্বশী”।

সামাজিক মর্ষাদা থেকে বঞ্চিত এই সব নারীরা যদিও দেবরাজ ইস্ত্র প্রভৃতির হাতের ক্রীড়নক ছিলেন, তবুও তাঁদের শিল্পচাতুর্ষ্য সকলের কাছেই

বিশেষভাবে সমাদৃত হত।

নৃত্য শুধুমাত্র অঙ্গর-অঙ্গরা, কিম্বর-কিম্বরীদের মধ্যেই প্রচলিত ছিল তা নয়, দেবকুলের শ্রেষ্ঠা দেবীদের ভেতরও প্রসারিত ছিল। শিবজায়া পার্বতী নৃত্যকুশলা ছিলেন এবং লাস্ত্র নৃত্যের সৃষ্টি করেছিলেন। বাণকন্যা উব ছিলেন নৃত্যপটীরসী, সরস্বতী সঙ্গীতে বিশেষ পারদর্শিনী ছিলেন। এমন কি বিষ্ণুও যোহিনীরূপ ধরে বিশেষ নৃত্য-চাতুর্ঘ্য-প্রদর্শন করেছিলেন। শিব নৃত্যের সৃষ্টি করেছিলেন। এই সব দেবদেবী, অঙ্গর, অঙ্গরা, দেবলোক, ইন্দ্রসভা প্রভৃতি মনুষ্যলোকে অজানা রয়ে গেছে। সংস্কৃত নাটকে, পুরাণে, মহাভারতে, রামায়ণে, হিন্দুধর্মগ্রন্থে আমরা এঁদের কথা জানতে পেরে কল্পনার জাল বুনি। মাহুঘ আপন মনের মাধুরী মিশিয়ে এই সব দেবদেবীদের মহৎ চরিত্র ও তখনকার সমাজের চিত্র অঙ্কিত করেছে। এর সত্যমিথ্যা বিচার আমরা করি না। আমরা জানি, দেবতার তাঁদের কীর্তি রেখে গিয়েছেন এবং ভক্তরা তাই প্রচার করেছেন পরবর্তীকালে। স্বতরাং দেবলোক আমাদের কাছে একটি রহস্যময় কল্পনার বস্তু রয়ে গিয়েছে।

যে সব নৃত্যপটীরসী অঙ্গরারা দেবসভা অলঙ্কৃত করেছিলেন তাঁদের মধ্যে মঞ্জুকেশী, স্বকেশী, মিশ্রকেশী, স্বলোচনা, সৌদামিনী, দেবদত্তা, দেবসেনা, মনোয়মা, স্তম্ভতী, স্তম্ভরী, বিদম্ভা, স্বমালা, সম্ভতি, স্তনন্দা, স্তম্ভা, মাগধী, অজুর্নী, সরলা, কেবলা, ধৃতি, নন্দা, সপুঙ্কলা, কলমা প্রভৃতি উল্লেখযোগ্য। এঁদের মধ্যে শ্রেষ্ঠা ছিলেন উর্বশী, তিলোত্তমা, মেনকা, রম্ভা প্রভৃতি।

সঙ্গীতের ইতিহাসে গন্ধর্বদের নাম বিশেষভাবে পরিচিত। এঁরা দেবলোকে বিচরণ করতেন এবং সঙ্গীতের সাধনা করতেন। দেবতা ও মাহুঘের মধ্যে সকল শ্রেণীর সঙ্গে এঁদের ঘনিষ্ঠ যোগাযোগ ছিল। শিল্পী হিসেবে সকল সমাজেই এঁরা সমাদর পেতেন এবং জিজ্ঞাসুদের সর্বত্রই এঁদের গতি ছিল। কিন্তু এ তো স্বর্গের কথা। মর্ত্যেও শিল্পীরা সমাদর পেতেন।

প্রাচীন ভারতে সঙ্গীত পূজার উপচার হিসেবে দেবতার চরণে নিবেদিত হত। ষাঁরা দেবতার পাদপদ্মে নিবেদিত সঙ্গীতের অধিকারিণী হতেন, তাঁদের দেবতার চরণে চিরদিনের জন্য উৎসর্গ করা হত। এঁদের বলা হত দেবদাসী। এই প্রথা অল্পমান করা হয় প্রাগৈতিহাসিক যুগ থেকে চলে আসছে। এই প্রসঙ্গে প্রাগৈতিহাসিক যুগের দেবদাসী মূর্তি এবং নর্তকের মূর্তিটি বিশেষভাবে

উল্লেখযোগ্য। এইসব দেবদাসীরা সমাজে একটি বিশেষ স্থান অধিকার করেছিলেন বলেই এঁদের মূর্তি পাবাণ ফলকে খোদিত হয়েছিল।

সেই যুগে সমাজে বোধহয় জাতিভেদ প্রথা বৃদ্ধি অস্বাভাবিক নির্ধারিত হত। স্বতরাং উচুনীচু ভেদাভেদের প্রশ্ন ওঠে না। তবে দেবতার পায়ে সব থেকে পবিত্র বস্তুকে নিবেদন করা মাহুষের স্বভাবজাত প্রেরণা। সেইজন্যে দেবদাসীরাও দেবতার কাছে নিবেদিত বলে সকলের শ্রদ্ধা অর্জন করেছিলেন।

দেবদাসী প্রথা কি ভাবে প্রবর্তিত হ'ল তার একটি ক্ষুদ্র কিংবদন্তী আছে। একবার ইন্দ্রসভার নৃত্যবাসরে স্বন্দরীশ্রেষ্ঠা ও নৃত্যপটায়সী উর্বশীর মূর্তি ইন্দ্রপুত্র জয়ন্তের সঙ্গে মিলিত হ'ল। এতে প্রেমমুগ্ধা উর্বশীর তালভঙ্গ হ'লে অগস্ত্যমুনি ক্রুদ্ধ হয়ে তাঁকে দেবদাসী হয়ে মানবজন্ম ধারণ করতে বললেন এবং জয়ন্তকে বংশদণ্ড হও বলে অভিশাপ দিলেন। উর্বশী ও জয়ন্ত অত্যন্ত কাতর ও ভীত হয়ে কমা ভিক্ষা চাইলেন। তাঁদের কাতরতার ব্যথিত মূনি বললেন যে, দেবতার সম্মুখে নৃত্য করবার জন্যে যখন উর্বশীকে বংশদণ্ডের (ধালাই কোল) সঙ্গে দেবতার সম্মুখে উৎসর্গ করা হবে তখন সেই শুভ মুহূর্তে তাঁদের অভিশাপ মোচন হবে। এ তো কিংবদন্তী। কিন্তু ঐতিহাসিক পটভূমিকার আলোচনা করলে দেখা যায় যে, আর্ষ ও অনার্ষ সংস্কৃতির মিশ্রণে দেবদাসী প্রথার সৃষ্টি হয়েছে। অনার্ষরা খুবই সঙ্গীতপ্রিয় ছিলেন এবং তাঁদের সভ্যতা থেকে মাতৃপূজা, দেবদাসী প্রথা প্রভৃতি প্রচলিত হয়েছিল।

দাক্ষিণাত্যে অনার্ষদের মধ্যে মাতৃতন্ত্রতার প্রাবল্য ছিল। অনেকসময় নারীরা পুরোহিতের স্থান অধিকার করতেন। দেবার্চনার অঙ্গ স্বরূপ নৃত্যগীতও করতেন। আর্ষ অভিযানের ফলে অনার্ষরা পরাজিত হলেন। ফলস্বরূপ এই দুই সভ্যতা ও সংস্কৃতির মিলন হল। আর্ষরা অনার্ষের দেবতাদের পূজা করবার জন্য ব্রাহ্মণদের নিযুক্ত করতে লাগলেন। এর ফলে পূজার অংগটুকু ব্রাহ্মণের হাতে এলো এবং নারীরা শুধুই সঙ্গীতের দায়িত্বটুকু পেলেন এবং দেবদাসী সম্প্রদায়ের সৃষ্টি হল। মনে হয়, এই কারণেই দ্রাবিড় সভ্যতার দেবদাসীর মূর্তি দেখা যায়।

প্রাচীন সমাজে শিল্পীদের স্থান—

প্রাচীনভারতে সামাজিক অবস্থার বিশ্লেষণ করলে নৃত্যশিল্পী অথবা সঙ্গীত শিল্পীদের স্থান কোথায় ছিল তার একটি সাধারণ ধারণা জন্মায়। বৈদিক

যুগে আৰ্ঘ্য সভ্যতার বিকাশ ঘটে। আৰ্ঘ্যরা দলবদ্ধ হয়ে বসবাস করতেন। নারীরাও পুরুষদের সঙ্গে সমান অধিকার ভোগ করতেন। যজ্ঞক্রিয়ায় পুরনারীরা সঙ্গীত ও নৃত্য প্রভৃতির মাধ্যমে অংশ গ্রহণ করতেন। দেখা যায় যে, সঙ্গীত নিন্দ্যাহ ছিল না এবং এতে সঙ্গীত শাস্ত্রের নিয়মও কঠোরভাবে অনুসরণ করা হত না। কারণ মনে হয়, তখনও পৰ্বন্ত সঙ্গীত সম্বন্ধে সুনির্দিষ্ট কোন বিধিবদ্ধ শাস্ত্র রচিত হয় নি। কিন্তু বেদই যে ভারতীয় সঙ্গীত শাস্ত্রের মূল এ কথা পূর্বেও আলোচিত হয়েছে। সেই যুগে সামাজিক অনুশাসন এত কঠোর ছিল না। পেশার গ্রহণে ও পরিবর্তনে কোন বাধাই ছিল না। সমাজের সেই সমস্ত প্রসূত শিশু অবস্থায় নৃত্যকলা বিশেষ কোন শ্রেণীর জন্ত নির্দিষ্ট ছিল না। মানবিক আবেগে সকলে নৃত্য করতেন।

বৈদিক যুগের অন্তে সামাজিক পরিবর্তন লক্ষ্য করা যায়। শেষার্ধ্বে জাতিভেদের প্রথা প্রখর হয়ে ওঠে। বৃত্তিকে কেন্দ্র করে ব্রাহ্মণ, ক্ষত্রিয়, বৈশ্য ও শূদ্র এই চার বর্ণের সৃষ্টি হল। আৰ্য-অনার্যের বিবাদের ফলস্বরূপ পরাজিত অনার্যরা দাস অথবা শূদ্রে পরিণত হলেন এবং তাঁদের জন্ত দাসত্ব ব্যতীত আর কোন বৃত্তিই থাকল না। এক শ্রেণীর আৰ্য রক্ষার জন্তে সমাজ প্রগতিবিরোধী হল। কালক্রমে এই শূদ্ররাই নটবৃত্তি গ্রহণ করেছিলেন। এই সময় ব্রাহ্মণদের প্রাধান্য অপ্রতিহত ছিল। ঋ: পু: প্রথম সহস্রকের প্রথমদিকে আৰ্য ও অনার্যের মিশ্রণের ফলে হিন্দুধর্মের উৎপত্তি হয়। তখনই আৰ্যদের মধ্যে পুরোহিত শ্রেণীভুক্ত ব্রাহ্মণদের উদ্ভব হয়। এর সংকেত ঋগ্বেদে আছে। বেদে যদিও শ্রেণীবিভাগের কথা বলা হয়েছে, তবুও কর্মহিসাবে বর্ণ বিভাগের কথাও উল্লেখ করা হয়েছে। ঋগ্বেদের পুরুষ সূক্তে শ্রেণীবিভাগ সম্বন্ধে আছে—

ব্রাহ্মণোইত মুখং ছাসীষাহু রাজ্যাকঃস্বতঃ।

উরুত্তরন্ত যবৈশ্বঃ পত্যাঃ শূদ্রশ্চজারতঃ।

সেই পরমপুরুষের মুখ হচ্ছেন ব্রাহ্মণ, বাহুগুল রাজত্ব (ক্ষত্রিয়), উরুদ্বয় বৈশ্য এবং পদগুণ শূদ্র বলে অভিহিত হয়। কিন্তু এই বেদ তো বিজেতা আৰ্যরাই তৈরী করেছেন। এই বেদেই ক্ষত্রিয়রাজ জনক পাণ্ডিত্যের গুণে ব্রাহ্মণ হলেন। সুতরাং আৰ্যরাই জঘৃষীপের ভাগ্য নিয়ন্ত্রণ করেছিলেন এবং কাজের মাধ্যমে বর্ণবিভাগ করেছিলেন। ক্ষত্রিয়রা কর্মগুণে ব্রাহ্মণত্ব লাভ করেছিলেন

কিন্তু শূদ্ররা যখনই ব্রাহ্মণকে লাভ করতে গিয়েছেন, তখনই তার বিনাশ হয়েছে। শূদ্ররা এ কথা সহজেই অনুমান করা যায় যে, বিজ্ঞতা আর্থরা বিজিত অনার্থদের নিয়ন্ত্রণ গ্রহণে বাধ্য করেছিলেন। বাই হোক বৈদিকযুগের প্রথমার্ধে জাতি বিভাগের কেবলমাত্র সূচনা হয়েছিল বলে তা এত প্রবল ছিল না। তার কারণ, আর্থরা যখন ভারতে প্রথম বসতি স্থাপন করেন, তখন সমাজও বিচ্ছিন্ন অবস্থায় ছিল বলেই কোনও সামগ্রিক রূপ ধরতে পারে নি।

খৃষ্টপূর্ব ৪০০ অব্দে পানিনির ব্যাকরণে ‘কুশাধ’ ও ‘শিলালি’ উল্লেখ পাওয়া যায়। ইতিহাসে পাওয়া যায় যে, শিলালি প্রায় চার হাজার বছর পূর্বে বর্তমান ছিলেন। ষাঁরা গান গাইতেন এবং নাচতেন তাঁদের ‘কুশাধ’ এবং ষাঁরা শুধুই গান করতেন তাঁদের ‘শিলালি’ বলা হত। রাজসনের সংহিতায় ‘সূত’ ও ‘শৈলূষ’ শব্দ দুটি পাওয়া যায়—“বৃত্যায় সূতঃ গীতায় শৈলূষঃ।” মহা সংহিতার দশম অধ্যায়ের দশম স্কন্ধে বর্ণিত আছে যে, কত্রিয় কর্তৃক ব্রাহ্মণ কন্যাতে জাত সন্তান ‘সূত’ বলে পরিচিত। ব্রহ্মপুরাণেও শব্দটি ব্যবহৃত হয়েছে, যথা—বৃত্তাশ্বেষী নটানাস্ত স তু শৈলূষিকঃ সূতঃ।” অর্থাৎ নটদের মধ্যে যে নট (শৈলূষিক) নাট্যকে জীবিকারূপে গ্রহণ করেছে তাকে শৈলূষিক বলে। তখনও পূর্বস্তু এই সব সঙ্গীতশিল্পীরা সমাজে নিম্নাধী ছিলেন না। কারণ ব্রাহ্মণ শাস্ত্রকাররা এঁদের বিরুদ্ধাচারণ করেন নি।

এর পরবর্তী যুগ থেকে ব্রাহ্মণ্যধর্মের প্রভাবে এই সকল নট নটীরা একটি বিশেষ শ্রেণীভুক্ত হয়ে সামাজিক অধিকার হারালেন। মনে হয়, এই সময় বিশেষ সামাজিক আলোড়নের ফলে এই ধরনের ব্যবস্থা গ্রহণ করা হয়েছিল। আর্থ ও অনার্থ সভ্যতার সংমিশ্রণের ফলে আর্থদের ভেতর যে মূর্তি পূজার প্রচলন হয়েছিল তা আগেই উল্লেখ করেছি। কিন্তু প্রাচীনপন্থী ব্রাহ্মণসমাজ মূর্তি পূজা গ্রহণ করতে পারলেন না। মনে হয়, এঁরাই সঙ্গীতের বিরোধিতা করেছিলেন। এঁরা বেদের অনুগামী রইলেন। ষাঁরা মূর্তি পূজা গ্রহণ করলেন তাঁদের মধ্যেও নানা সম্প্রদায়ের উদ্ভব হল। তবে অনুমান করা যেতে পারে ষাঁরা প্রাচীন রক্ষণশীল পন্থী ছিলেন তাঁরা সঙ্গীতের বিরোধিতা করেছিলেন। মহুর সময় জাতিভেদ প্রথা প্রবল আকার ধারণ করে এবং হিন্দুধর্মের বিধিনিষেধগুলিও প্রবল হয়ে ওঠে। মহুর বিধানে বলা

হয়েছে যে, ব্রাহ্মণরা সার্বিক হবেন এবং দেবাচ'না ব্রাহ্মণদের পক্ষে নিষিদ্ধ। ব্রাহ্মণরা শুধুমাত্র বেদগান করতে পারেন। শিব ও বিষ্ণুর আরাধনার জন্তে ব্রাহ্মণদের সঙ্গীত নিষিদ্ধ ছিল। যদিও আৰ্ঘ ও অনাৰ্ঘ সংস্কৃতির মিশ্রণ হয়েছিল তবুও রক্ষণশীল আৰ্ঘরা অনাৰ্ঘ সংস্কৃতিকে মনে-প্রাণে মেনে নিতে পারছিলেন না। সেইজন্তে যখন আৰ্ঘ সংস্কৃতি অনাৰ্ঘ সংস্কৃতির দ্বারা প্রভাবান্বিত হতে লাগল, তখনই রক্ষণশীল আৰ্ঘরা তার বিরোধিতা করতে লাগলেন। পরাজিত অনাৰ্ঘরা যে সঙ্গীতপ্রিয় ছিলেন সে কথা আগেই বলেছি। ক্রমশঃ আৰ্ঘ সমাজেও সঙ্গীত জনপ্রিয় হয়ে উঠল। কিন্তু তা হ'লেও শূদ্রবংশজাত নট অথবা নটীরা সামাজিক মর্যাদা থেকে বঞ্চিত হতে থাকলেন।

খৃষ্টপূর্ব ৩০০ অব্দে কোটিল্যের অর্থশাস্ত্র রচিত হয়েছিল। কোটিল্যের সময় রাজতন্ত্র বিশেষ শক্তিশালী হয়ে উঠছিল। কোটিল্যের অর্থশাস্ত্রে রাজনীতি সম্বন্ধে বিশদ বিবরণ আছে। রাজা কি রকম হবেন এবং রাজার কর্তব্য কি তা পৃথক পৃথকভাবে বর্ণনা করা হয়েছে। চতুর্বর্ণের জন্তে নির্দিষ্ট জীবিকা অনুসারে শূদ্র সবথেকে নিম্নস্তরের বলে প্রতিপন্ন হয়েছিল। কোটিল্য বলেছেন যে, নট নটীরা শূদ্র বংশোদ্ভব হবে। নাট্যশালা গ্রামের ভেতরে হওয়া উচিত নয়। কারণ এতে গ্রামবাসীদের বাধা সৃষ্টি হয়। কুশীলবদের শূদ্র বলা হয়েছে এবং তাঁরা বহিষ্কারের যোগ্য ছিলেন। খৃষ্টপূর্ব ২০০ অব্দে রচিত মহুসংহিতার নটনটীদের হেয় জ্ঞান করা হয়েছে এবং ব্রাহ্মণদের এই পেশা গ্রহণ করতে নিষেধ করা হয়েছে। অভিনেতার স্ত্রীর সঙ্গে কারো অবৈধ সম্বন্ধ হলেও মহু তার স্ত্রী দণ্ডের ব্যবস্থা করেছেন। কারণ অভিনেতা স্বয়ং অর্ধের লোভে স্ত্রীকে অন্তের কাছে সমর্পণ করে আবার গ্রহণ করতেন। এইজন্তে নটের নামাস্তর 'জাগাজীব'। মহু নট ও মহুর পেশা সবথেকে নিম্ন শ্রেণীর বলেছেন। যাজ্ঞবল্ক্য এবং মহু উভয়েই বলেছেন যে, কুশীলবের কথা বিশ্বাস করা উচিত নয়। কোটিল্য ও মহুর সময় জাতিভেদ প্রথা যে প্রবল আকার ধারণ করেছিল এবং নটনটীরা যে ব্রাহ্মণদের স্থান পাত্র হয়েছিলেন তা সহজেই অনুমেয়। মহু বলেছেন, কোন ব্রাহ্মণের রত্নমঞ্চের অভিনেতার সঙ্গে ভোজন করা উচিত নয়। এর কারণ নটনটীদের উৎপত্তি শূদ্র থেকে। পতঞ্জলির 'মহাভাষ্যে' বলা হয়েছে যে, নটের স্ত্রী যাকে প্রয়োজন তাকেই ভজন করে। এইজন্য নটী ব্যাপক অর্ধে গণিকার সঙ্গে সমার্থক।

তবে একটি বিষয় প্রশিধানযোগ্য যে, অনাৰ্হরা বিজিত ছিলেন বলে দাস অথবা শূদ্র শ্রেণীভুক্ত ছিলেন। দাসরা স্বাধীন ছিলেন না। অস্তান্ত তিন বর্গ তাঁদের ওপর প্রভুত্ব করতেন। অনেক সময় ইচ্ছের বিরুদ্ধে নটনটীদের হীন পদা অবলম্বন কঃন্তে হত এবং তাঁদের সকল সামাজিক অধিকার থেকে বঞ্চিত করা হত। এইভাবে জাতিভেদের প্রাবল্যে বৈদিকযুগের সহজ সরল অনাড়ম্বর গ্রাম্য জীবন জটিল হয়ে উঠেছিল। সামাজিক বিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গীতেরও বিবর্তন হতে লাগল এবং জটিলতর হয়ে উঠতে লাগল। সঙ্গীত অস্ত রূপ ধারণ করল। ভরত, নট, নটী, কুশীলব, কুশাখ, শিলালি, সূত্রধর প্রভৃতি সঙ্গীতজীবির সঙ্গীতশাস্ত্রে বিশেষ পারদর্শী হয়ে সঙ্গীতকে জীবিকারূপে গ্রহণ করে একটি বিশেষ শ্রেণীভুক্ত হলেন। অমরকোষে দেখা যায় যে, নটদের বহু নামে অভিহিত করা হত,—

“শৈলালিনস্ত শৈলু যা জাযাজীবাঃ কুশাখিনঃ।

ভরতা ইত্যপি নটাস্চারণান্ত কুশীলবাঃ ॥”

‘ভরত’ বলতে সাধারণতঃ নটদেরই বোঝায়। কিন্তু ‘ভরত’ বলে একটি জাতির উল্লেখও পাওয়া যায়। অৰ্ধবংশহিতার যুগে আৰ্হরা মধ্যভারত ও পূর্ব ভারতের দিকে অগ্রসর হতে থাকেন। ভরতরাই এর পুরোধা ছিলেন। সূত্রাং সেই জাতি থেকে উদ্ভূত নটরা ভরত নামে অভিহিত হয়েছেন কি না তা ভাববার বিষয়। বাই হোক, সমাজের উচ্চস্তরের ব্যক্তিদের মনোরঞ্জনের জন্তে এই সকল নটী ও নটরা সঙ্গীতশিল্পের প্রয়োগ করতে লাগলেন। বেদ থেকে জাত সঙ্গীতকে বিশেষ বিশেষ পদ্ধতিতে অঙ্গসরণের দ্বারা শৃঙ্খলাবদ্ধ করা হ’ল। এইভাবে শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের উদ্ভব হ’ল।

কিন্তু একটি আশ্চর্যের বিষয় হচ্ছে যে, বিভিন্ন ধর্মের উদ্ভব ও গৃহযুদ্ধের ফলে সঙ্গীতের কোন হানি হয় নি। সেইজন্ত বিভিন্ন ধর্মাবলম্বী রাজাদের সময়েও সঙ্গীতের রথচক্র অপ্রতিহত গতিতে অগ্রসর হয়েছে। শুদ্ধোদনের অন্তঃপুরে নর্তকীদের উল্লেখ পাওয়া যায়। এঁরা উদাসীন রাজকুমারের মন হরণ করবার জন্তে নৃত্য করতেন। ধ্যানমগ্ন বুদ্ধকে প্রলুব্ধ করবার জন্তে ‘মার’-এর কস্তাদের নৃত্য করতে হয়েছিল। বুদ্ধের উপদেশে বহু নটী পূর্ব জীবিকা এবং জীবনের সকল সুখ স্বাচ্ছন্দ্য ত্যাগ করে ভিক্ষুণী হয়েছিলেন। ইতিহাসের পৃষ্ঠার এরকম বহু উদাহরণ পাওয়া যায়।

বোড়শ শতাব্দীতে ‘জীব দয়া’ করবার জন্তে আর একজন মহাপুরুষের আবির্ভাব হয়েছিল। ‘আমির নিমাই চরিতে’ আছে যে, দাক্ষিণাত্যে মহাপ্রভু যখন ‘জিজরী’ নগরের ‘খাণ্ডবা’কে দর্শন করতে গিয়েছিলেন, তখন তিনি ‘মুরারি’দের উদ্ধার করেছিলেন। যে কন্যাদের বিবাহ হত না, তাঁদের খাণ্ডবার সঙ্গে বিবাহ হত। খাণ্ডবার মন্দির কর্তৃপক্ষ এঁদের পালন করতেন এবং এঁরা ঠাকুরের সামনে নৃত্য করতেন। এঁদের ‘মুরারি’ বলা হত। কালক্রমে এঁদের ভেতর ব্যভিচার প্রবেশ করে এবং এঁরা সমাজে ঘৃণিত, নিম্নিত এবং পৃথক শ্রেণীভুক্ত হয়ে নির্দিষ্ট এলাকায় বাস করতে থাকেন। মহাপ্রভুর রূপায় এঁরাও উদ্ধার পেয়েছিলেন।

বহু প্রাচীনকালে জনসাধারণের জন্তে যে আনন্দানুষ্ঠানের আয়োজন করা হত, তাতে আনন্দদানের জন্তে নটনটীদের অংশ গ্রহণ করতে হত। মৌর্যযুগে বিহিসারের রাজত্বকালে এই রকম একটি অনন্দানুষ্ঠানের আয়োজন হত। একে পালি ভাষায় ‘গিরগংগা সমজ্জা’ বলা হত। ‘গিরগংগা সমজ্জা’তে অভিনয়ের ব্যবস্থা করা হত। নটনটীরা অভিনয়ের দ্বারা উৎসবকে আনন্দোচ্ছল করে তুলতেন। এতে নৃত্যগীতেরও আয়োজন করা হত। ‘অশোকের সময় পর্যন্ত এই ‘সমজ্জা’র ব্যবস্থা ছিল। পরবর্তী সময়ে অশোক কিন্তু একে ধর্ম প্রচারের মাধ্যম হিসেবে গ্রহণ করেছিলেন। পরবর্তী কয়েকটি বিশেষ যুগে সঙ্গীত রাজা মহারাজদের কাছে প্রিয় হওয়ায় অভিজাত শ্রেণীর মহিলা মহলেও এর বিস্তৃতি ঘটে। মহাকবি কালিদাসের রচিত ‘মালবিকাগ্নিমিত্রম’ নাটকে পাওয়া যায় যে, রাজা অগ্নিমিত্র মালবিকাকে বিয়ে করবার পূর্বে তার নৃত্যকলাটির পরীক্ষা করেছিলেন। কথাসরিৎসাগরে আছে যে, বৎসরাজ উদয়ন একজন উচ্চশ্রেণীর সঙ্গীতজ্ঞ ছিলেন। উজ্জয়িনীরাজ চন্দ্রমহাসেন তাঁর কন্যা বাসবদত্তাকে সঙ্গীতে পারদর্শিনী করবার জন্তে কোশলে উদয়নকে বন্দী করেছিলেন এবং সঙ্গীত শিক্ষা দেবার জন্তে অহরোহ করেছিলেন। উদয়নের সঙ্গীতচাতুর্যে মুগ্ধ হয়ে বাসবদত্তা তাঁকে বিয়ে করেন। অভিজাত শ্রেণীর স্ত্রী ও পুরুষরাও যে বিলাস হিসেবে সঙ্গীতের চর্চা করতেন, তার বহু উদাহরণ পাওয়া যায়। কালক্রমে নটনটীরা এইরকম উচ্ছৃঙ্খল হয়েছিলেন যে, তাঁরা জনসাধারণের দ্বার পাত্র হয়ে উঠেছিলেন। সেইজন্তে কঠোর সামাজিক অত্যাশনের কলে পরবর্তীকালে সঙ্গীত অভিজাত শ্রেণীর মহিলা মহল থেকে বিদায় নিয়েছিল।

কতকগুলি গ্রন্থের উল্লেখ করা যেতে পারে যাতে নাট্যকার অথবা অভিনেতা-
দেরও সম্মানিত করা হত। হর্ষচরিতে বাণভট্ট অভিনেতা অভিনেত্রীদের
মিজ্জহানীর বলে গণ্য করেছেন। ‘প্রাকথনে’ ভবভূতি অভিনেতা ও অভিনেত্রীদের
মিজ্জহানীর বলে দাবী করেছেন। তাঁর নাটকের সূত্রধার ও অভিনেত্রীরা
অবশ্যই সুশিক্ষিত এবং সংস্কৃতজ্ঞ হবেন। অতএব যাক্সবক্য ও ময়ূ নটনটীদের
বিরুদ্ধে বিধান প্রস্তুত করে তাঁদের বতখানি নিম্ননীর ও সামাজিক মর্যাদা
থেকে বিচ্যুত করেছিলেন প্রকৃতপক্ষে তাঁদের তা প্রাপ্য ছিল না। বরং
বলা যেতে পারে, বিজিতের ওপর বিজিতার মনোভাব নিয়েই তাঁরা এই
স্বন্দর ললিতকলা ও তার একনিষ্ঠ সেবকদের দমন করতে চেয়েছিলেন।
কারণ আর্থীরা ছিলেন বিজিতা। সেইজন্মে আর্থ কর্তৃক আরোপিত উদ্বেগ-
মূলক সামাজিক অস্থানাসনের ফলেই বিজিত শূত্রদের দ্বারা বৃত্তিরূপে গ্রহনীয়
সঙ্গীত বিজেতৃসমাজে নিম্ননীয় ছিল। কিন্তু আর্থীরা একে বৃত্তি রূপে নয়, বিলাস
রূপে গ্রহণ করেছিলেন এবং সেইজন্মে মনে হয় সঙ্গীত অভিজাত শ্রেণীতে দূষনীর
ছিল না।

নটীরা যে বিশেষ শ্রেণীভুক্ত হয়ে পড়েছিলেন তাতে কোন সন্দেহ নেই।
যোগীমারা গুহায় এক দেবদাসী ও চিত্রকরের নাম খোদিত আছে। এই
দেবদাসীর নাম স্তম্ভকা এবং চিত্রকরের নাম ছিল দেবদত্ত। স্তম্ভকা অভিনেত্রী
ও নর্তকী ছিল। এখানে দেবদাসী অর্থে গণিকা অথবা অভিনেত্রী। এতে
খোদিত আছে যে, স্তম্ভকা বালক বালিকাদের বিক্রামের জন্তে এই গুহা নির্মাণ
করিয়েছিলেন এক দেবদত্ত এর চিত্রকর ছিল। সীতাবেদ্যা গুহাও রত্নশালা,
নৃত্যশালা; শ্রেষ্ঠাগৃহ প্রভৃতিরূপে ব্যবহৃত হত। এখানে কাব্যপাঠ হত এবং
রূপ-রস-আনন্দকে উপভোগ করবার এটি প্রধান কেন্দ্রস্থল ছিল। কালোচিত
প্রথা অনুসারে এই সব গুহা, গ্রাম নগরের বাইরে থাকত। স্তম্ভকা এর থেকে
নটীদের উচ্ছৃঙ্খল জীবনের একটি পরিচয় পাওয়া যায়। এ কথা সহজেই অল্পমের
যে, ষ্টুপূর্ব থেকে ব্রাহ্মণদের দ্বারা নটনটীদের ভাগ্য নির্ধারিত হয়েছিল এবং
নট-নটীরাও সমাজপ্রদত্ত এই কলঙ্কময় জীবন বাপন করতে বাধ্য হয়েছিলেন।

ভরত কর্তৃক প্রচারিত নাট্যশাস্ত্র মনে হয়, এই বিধানের বিরুদ্ধে প্রথম
বিরোধ ঘোষণা করে। অবশ্য নন্দিকেশ্বরের অভিনয় দর্পণের উল্লেখও করতে
পারি। কারণ অনেকে মনে করেন অভিনয় দর্পণ নাট্যশাস্ত্র থেকে অধিকতর

প্রাচীন। অবশ্য এর সঙ্গত কারণ সম্পর্কে অনেকে যথেষ্ট সন্দেহ পোষণ করেন। বাই হোক, এই সকল সঙ্গীতশাস্ত্রগুলিতে নট, নটী, সূত্রধর, নারক-নাগিকা, পারিপার্শ্বিক, সভাপতি ইত্যাদির নিজ নিজ ভূমিকার গুরুত্ব আরোপ করা হয়েছে। শুধু তাই নয়, রঙ্গভূমি নির্বাচন, রঙ্গশালা শুদ্ধিকরণ, রঙ্গপূজা, ইত্যাদির দ্বারা বিপণ্যপায়ী নটসমাজকে সচেতন করে তুলবার চেষ্টা করা হয়েছে। বিক্রমবাহীদের যুক্তিকেও খণ্ডন করবার জন্তে শুভলয়ে দেবতাপ্রার্থনামহৎ কণ্ঠক সঙ্গীতের যে জন্ম হয়েছিল তার বর্ণনাও করা হয়েছে। সঙ্গীত শাস্ত্রগুলিতে দেব, দেবী, মুনি ও ঋষিদের উল্লেখ করা হয়েছে। খৃষ্টীয় প্রথম থেকে দ্বাদশ শতাব্দী পর্যন্ত বিভিন্ন সঙ্গীতশাস্ত্রকাররা সঙ্গীতের মহান আদর্শ ও অমুশাসনগুলি লিপিবদ্ধ করে গিয়েছেন। সঙ্গীত শাস্ত্রকারদের মধ্যে ভরত, নন্দিকেশ্বর, কোহল, নারদ শাস্ত্রদেব প্রভৃতির নাম বিশেষ উল্লেখযোগ্য। কালক্রমে অনার্যদের অপাত্তের সঙ্গীত অভিজ্ঞাত শ্রেণীর ভেতরও মর্যাদা লাভ করে, এ কথা যে পূর্বেও বলা হয়েছে তার মূলে ছিল সঙ্গীত ও নাট্যশাস্ত্রকারদের সাধনা ও প্রচার। তাঁদের মতে দেবকুল থেকে সঙ্গীতের জন্ম বলে সঙ্গীত দেবতার ভোগ্য এবং সঙ্গীত-শিল্পীরাও দেবতারই চরণে নিবেদিত হবার উপযুক্ত। এ কথা সত্য যে, শুধু অভিজ্ঞাত শ্রেণী নয়, বর্ণ ও শ্রেণী নির্বিশেষে ভরত সকলকেই নাট্যে সমান অধিকার দিয়েছিলেন। এইভাবে নাট্যকার, নট, নটী, সূত্রকার, নর্তক, নর্তকী সকলেই যথাযোগ্য সম্মান পেয়েছিলেন।

দেবদাসী—

আনুমানিক একাদশ শতাব্দী পর্যন্ত দেবদাসীদের ভেতর কোন ব্যাভিচার প্রবেশ করে নি। এই সময় ভারতের বিভিন্ন প্রান্তে মন্দির তৈরী হতে থাকে। ভারতীয় রাজারা এর উদ্যোক্তা ছিলেন। এই সব রাজাদের ভেতর রাষ্ট্রকূট, চোল ও পল্লব বংশীয়রা প্রধান ছিলেন। ঐ সব মন্দিরে দেবদাসীদের নিযুক্ত করা হত। দেবদাসী প্রথা শুধু ভারতে নয়, এশিয়া এবং ইউরোপেও প্রচলিত ছিল। Ruby Ginner তাঁর 'The Gateway to the Dance' এ গ্রীক দেবদাসীদের কথা উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন যে, গ্রীক দেবদাসীরা বেগুনী রঙের পাড়ওয়াল সাদা রঙের পোষাক পরতেন। তাঁদের মাথায় ওড়না থাকত। তাঁরা মন্দিরের আগুন প্রজ্জ্বলিত রাখতেন, উপচার আনতেন এবং প্রার্থনা করতেন। গ্রীসে দেবদাসীদের ভেতর যে

সব নৃত্য প্রচলিত ছিল, তার ভেতর ‘ভেটোল ডার্জিন’ সবথেকে উল্লেখযোগ্য । এক জারগায় ginner উল্লেখ করেছেন—“Long robed Ionians delighted the god with dancing and song ”

ভারতের মন্দিরের দেবদাসীরা বিস্তৃত নাট্যশাস্ত্রমতে নৃত্য করতেন । এক একটি মন্দিরে প্রায় চারশ থেকে পাঁচশ জন দেবদাসী থাকতেন । দেবদাসীদের সঙ্গে নৃত্যশিক্ষক ও বাজকরও থাকতেন । ১০০৩ থেকে ১০০৭ খ্রিষ্টাব্দের মধ্যে রাজরাজা যে বৃহদেশ্বরের মন্দিরটি নির্মাণ করেছিলেন তার গারে খোদিত আছে যে, তিনি ভারতের বিভিন্ন প্রান্ত থেকে ৪০০ দেবদাসী, নৃত্যশিক্ষক ও বাজকর আনিয়েছিলেন । প্রত্যেক দেবদাসীর পরিচয় ওই মন্দিরের গারে খোদিত আছে । মন্দিরের অর্থকোষ থেকে এঁদের ব্যয়ভার বহন করা হত এবং এঁরা শিল্পচর্চার দ্বারা মন্দিরের দেবতার সেবা করতেন । এই সব দেবদাসীদের জীবন মন্দিরের দেবতার পায়ে সমর্পণ করা হত । দেবতাকে এঁরা স্বামী বলে গ্রহণ করতেন । এঁদের ‘নিত্যহুমঙ্গলী’ বলা হত ; অর্থাৎ এঁরা চিরসৌভাগ্যবতী ছিলেন । দেবদাসীদের প্রধান নিত্যকর্ম ছিল দেবতার সেবা করা । দেবতার সঙ্গে বিবাহের সময় এঁদের গলায় টালি অথবা বটু বাঁধা হত ।

দেবদাসী প্রথা পূর্বে ভারতের প্রায় সর্বত্রই প্রচলিত ছিল । কালক্রমে ঘটনাচক্রে এই প্রথা বিশেষভাবে দাক্ষিণাত্যের মাদ্রাজ অঞ্চলে ও উড়িষ্যায় কেন্দ্রীভূত হয় ।

দেবদাসী যদিও একটি সম্প্রদায় বিশেষ তবুও এর মধ্যে কয়েকটি ভাগ ছিল এবং তাঁদের কাজও পৃথক ছিল । এই দেবদাসীরা তিন শ্রেণীতে বিভক্ত ছিলেন—দেবদাসী, রাজদাসী ও অলঙ্কার দাসী । দেবদাসীদের কাজ ছিল মন্দিরের অভ্যন্তরে নৃত্য করা ও সেবা করা । মন্দিরের বিভিন্ন সময় বিভিন্ন ঘটনা ও উৎসবকে কেন্দ্র করে এঁদের নৃত্য অহুষ্ঠিত হত । নটরাজ শিবের মন্দিরে ধ্বজারোহণ একটি বাৎসরিক উৎসব এবং এই উৎসবে নৃত্য-গীতের ব্যবস্থা হত । এই উৎসবে দেবদাসীরা নববস্ত্র পরে এবং অলঙ্কার ও ফুলে ভূষিত হয়ে ‘নবসন্ধি’ নৃত্য করতেন । নরটি সন্ধিস্থলের দেবতাদের উদ্দেশ্য করে এই নৃত্য অহুষ্ঠিত হত । যখন শিবমূর্তির অবগাহন হত তখন দেবদাসীরা তাণ্ডবগড়তিতে ‘মালান্ধু’ নৃত্য করতেন । এর সঙ্গে ‘পঞ্চমুখ’ বাজে সঙ্গত করা হত । ‘পঞ্চমুখ’ বাজে শিবের ‘পঞ্চমুখ’ অঙ্গকরণে পাঁচটি মুখ থাকত । এই পাঁচটি মুখে একাধারে তালও

স্বয়ং নির্গত হত। এর সঙ্গে শঙ্খ, মন্দিরা ও ‘একলম’ (ধাতব বাঁশী) সহযোগিতা করত। এছাড়া অন্ত্রান্ত বাজও সহযোগিতা করত। এর মধ্যেও নৃত্য থাকত। এই বাজাহুষ্ঠানটিকে ‘সর্ববাত্ত’ বলা হত। রাজদাসীরা রাজ্যের এবং অন্ত্রান্ত উৎসবে নৃত্য করতেন। অলকারদাসীরা সামাজিক উৎসবে বধা বিবাহ, পুজ-জন্মোৎসব, ইত্যাদিতে নৃত্য করতেন। এই উৎসবে দেবদাসীদের নৃত্য মাসিক অহুষ্ঠান বলে পরিগণিত হত। নাটুবানেরা মন্দিরে দেবদাসীদের সঙ্গীত শিক্ষা দিতেন। এঁরা অরাক্ষণ নটুভমেলা সম্প্রদায় থেকে উদ্ভূত। এঁরা জন্নপুত্রে প্রতিভাবান, নৃত্যজ্ঞ ও সঙ্গীতজ্ঞ ছিলেন। তৃতীয় কোলাথুকার রাজ্যের সময় দেবদাসীদের ‘নটুভ নিলাই’ ও ‘নটুভকনি’ প্রভৃতি বৃত্তি দেওয়া হত। পরবর্তী জীবনে এই দেবদাসীরা গাহ’স্বজীবন যাপন করতে পারতেন এবং স্বাধীন লাভ করতেন। এই প্রথা অনেকদিন পর্যন্ত প্রচলিত ছিল।

নৃত্যশিক্ষা আরম্ভের সময় দেবতার পূজা করা হত ও গুণ্ডালি দেওয়া হত। পায়ে ঘুঙুর বেঁধে দেবদাসীরা হাতে রেশমী কাপড় মণ্ডিত একটি বংশদণ্ড ধারণ করে নৃত্যশিক্ষা পর্ব আরম্ভ করতেন। এই বংশদণ্ডটি শাপজুট জয়ন্তের প্রতীক। সাত বছর পর শিক্ষা সমাপনান্তে মন্দিরে দেবতা ও রাজাদের সম্মুখে দেবদাসীদের ‘আরাক্ষাট্টেল’^১ হত। দক্ষিণভারতে এখনও পর্যন্ত-‘আরাক্ষাট্টেল’ হয়ে থাকে।

চোড়গঙ্গদেব কর্তৃক নির্মিত উড়িষ্কার পুরী মন্দিরে দেবদাসী নৃত্য অপরিহার্য ছিল। ভুবনেশ্বরে খোদিত লিপি থেকে জানা যায় যে, নবম শতাব্দীতে উড়িষ্কার দেবদাসী প্রথা প্রচলিত ছিল। রাজনৈতিক গোলবোগ ছাড়া একদিনের জন্তেও মন্দিরের নাচ বন্ধ হয় নি। উড়িষ্কার এই সকল দেবদাসীদের ‘মাহারী’ বলা হত। এই সকল মাহারীরা স্বয়ং বেস্তা অথবা ‘নাচুনী’ বলেও পরিচিত ছিলেন। দেবদাসীদের ভেতরও শ্রেণীভেদ ছিল। যারা সঙ্গীতপারদর্শিনী তাঁদের ‘গীতগনি’ এবং যারা চামরধারিনী তাঁদের ‘গৌরগনি’ বলা হয়ে থাকে। পুরীর জগন্নাথের মন্দিরের দেবদাসীরা বৈকুণ্ঠ এবং ভুবনেশ্বরের একলিঙ্গের মন্দিরের দেবদাসীরা শৈব। মাহারীরা দুই শ্রেণীতে বিভক্ত ছিলেন

১। আরাক্ষাট্টেল—শিক্ষা সমাপনান্তে দেবতার সম্মুখে শিক্ষার্থীর দ্বারা প্রদর্শিত প্রথম নৃত্যোৎসব।

—‘ভিতরগণি’ ও ‘বাহারগণি’। ভিতরগণিরা রাজিতে শৃঙ্গারের সময় বড় দেউলে প্রবেশ করতে পারতেন এবং নৃত্য গীতের দ্বারা ভগবানকে সন্তুষ্ট করতেন। বাহারগণিরা মন্দিরের সংলগ্ন নাট্যমন্দিরে নৃত্য করতেন। এঁদের অস্তিত্ব এখনও পর্যন্ত রয়েছে। বিশেষজ্ঞরা বলেন, এ ছাড়া মাহারীদেব ভেতর আরও চারটি শ্রেণী ছিল—(১) পাতুরারী, (২) রাজঅজিলা (৩) গহন ও (৪) নাচুনী। ঐতিহাসিক গবেষণাগার থেকে যে তথ্য প্রকাশ পেয়েছে তাতে জানা যায় যে, পূর্বে মাহারীরা সাত্বিক জীবন যাপন করতেন। তাঁরা বৈষ্ণবধর্মাবলম্বী ছিলেন এবং পুরুষ সঙ্গ বর্জন করতেন। মন্দিরের দেবতাদের সঙ্গে তাঁদের বিয়ে হত এবং মন্দিরে ছুবার করে তাঁদের নাচতে হত। নাচবার পূর্বে স্নান করে পবিত্র হয়ে তাঁরা মন্দিরে প্রবেশ করতেন। সেখানে রাজগুরু স্বর্ণমণ্ডিত দণ্ড নিয়ে উপস্থিত থাকতেন। মাহারীরা প্রথম দেবতা ও পরে রাজগুরুকে প্রণাম করে নৃত্য আরম্ভ করতেন। নাচবার সময় একমাত্র দেবতা ছাড়া আর কিছু চিন্তা করবার নিয়ম ছিল না এবং সুষোগও ছিল না। মাহারীদেব জীবনযাত্রা প্রণালী থেকে আমরা ভারতের বিভিন্ন প্রদেশের দেবদাসীদের সম্বন্ধেও সাধারণভাবে একটা ধারণা করে নিতে পারি। এ কথা স্পষ্টই বোঝা যায় যে, এককালে এঁরা ধর্মপ্রবণ ও সৎ ছিলেন।

দক্ষিণ ভারতীয় দেবদাসীদের মধ্যেও শ্রেণী বিভাগ ছিল। প্রচলিত রীতিনীতিও প্রায় একই রকম। এঁরা দেবদাসী, রাজদাসী ও অলকারদাসী এই তিন শ্রেণীতে বিভক্ত ছিলেন। এখানেও দেবদাসীরা মন্দিরের ভেতর দেবতার সম্মুখে নৃত্য করতেন। বাহারগণিদের মত রাজদাসীদেরও মন্দিরের ভেতর প্রবেশের অধিকার ছিল না। তাঁরা ধ্বজস্তম্ভের সম্মুখে নৃত্য করতেন। অলকারদাসীরা রাজকীয় উৎসবেও নৃত্য করতেন। অলকার দাসীরা বিয়ে অথবা সামাজিক উৎসবে নৃত্য করতেন। দক্ষিণ ভারতীয় দেবদাসীদের মধ্যে অধিকাংশই শৈব।

ভারতের পূর্বপ্রান্তে মনিপুরেও দেবদাসী প্রথার প্রচলন ছিল এবং এখনও পর্যন্ত আছে। যদিও মন্দিরের ভেতর কঠিন নিয়মাবলীর মধ্যে তাঁদের নৃত্য গীত করতে হত না, তবুও এঁদের সাত্বিক জীবন যাপন করতে হত এবং দেবস্থানে নৃত্যগীতে প্রধান অংশ গ্রহণ করতে হত। এঁদের ষষ্ঠাক্রমে ‘এ্যামাইবী’ ও ‘এ্যামাইবা’ বলা হয়। অর্থাৎ এঁরা দেবদাসী ও দেবদাস। কখনও কখনও

এঁরা মুহূর্ত্ত হইয়া ভবিষ্যৎবাণী করেন। এই সকল ম্যাইবী ও ম্যাইবারা বিবাহাদি করে সংসার করেন না। শিশু বয়স থেকেই এঁদের দেহে ম্যাইবী ও ম্যাইবা হবার লক্ষণ প্রকাশ পায়। কারুর মাথায় জটা দেখা দেয়; আবার কেউ হয় তো বাহুজ্ঞান লুপ্ত হইয়া পড়েন। কেউ হয় তো গুণবানের নাম শোনামাত্র সাত্ত্বিক ভাবাচ্ছন্ন হইয়া পড়েন। তখন তাঁদের ম্যাইবী ও ম্যাইবা করা হয়। সব রকম বিলাসিতা বর্জন করে এঁরা শ্বেতবস্ত্র পরেন। লাইহারাপুয়া নৃত্যের সময় এঁরা প্রধান অংশ গ্রহণ করেন ও নৃত্যমণ্ডলী পরিচালনা করেন। লাইহারাপুয়া নৃত্যের পূর্বে একটি ঘোড়াকে শ্বেত পতাকা দিয়া সজ্জিত করে শোভাযাত্রার পুরোভাগে রেখে শোভাযাত্রীর নদী অভিমুখে যাত্রা করে। সেখানে এ্যামাইবী জল থেকে জীবের সৃষ্টি করে গ্রামের প্রান্তে (অভিনয়ের মাধ্যমে) উমঙ্গলাইর (বনদেব—লাইনিংখো, ও বনদেবী—লাইরেখীর) পূজা করেন। এর পর দশদিকের পূজা (পূর্বরঙ্গ) করে তাওব ও লাঙ্গ ভঙ্গী সহকারে নৃত্য করেন। ম্যাইবী প্রথম গান শুরু করে নৃত্য করেন এবং অগ্ন্যস্ত নর্ত্তকীরাও তাঁকে অহুসরণ করে। এইভাবে এ্যামাইবী ও এ্যামাইবারা লাইপোক (লাই—দেবতা, পোক—জল) এবং লসিং (তুলা) নৃত্যের মাধ্যমে দেখান; অর্থাৎ জলের ভেতর প্রথম জীবসৃষ্টি থেকে আরম্ভ করে তুলোর চাখের রূপায়ণের মাধ্যমে মানব জন্মের ক্রম বিকাশ ও পরিণতি পর্যন্ত একটি সংক্ষিপ্ত সৃষ্টিপ্রক্রিয়া প্রদর্শন করে পূজা সমাপনান্তে তাঁরা শুদ্ধচিত্তে নৃত্য করেন। এই সকল এ্যামাইবীরা ইচ্ছা করলে এই জীবন পরিত্যাগ করে সাংসারিক জীবনে প্রবেশ করতে পারেন। কিন্তু তখন তাঁরা আর এ্যামাইবী থাকেন না। ভারতের অগ্ন্যস্ত প্রান্তে দেবদাসী প্রথা লুপ্ত হইয়া গিয়েছে; কিন্তু মণিপুরে এ্যামাইবা ও এ্যামাইবীরা এখনও পর্যন্ত এই জীবন অতিবাহিত করে থাকেন।

সেই সময় নটী ও দেবদাসীদের মধ্যে একটি প্রভেদ ছিল। দেবদাসীরা কেবলমাত্র দেবতার ভোগ্যা ছিলেন এবং মন্দির কর্তৃপক্ষ এঁদের ব্যয়ভার বহন করতেন। তাঁরা ধর্মের অগ্রে শুদ্ধ, পবিত্র ও সংজীবন অতিবাহিত করতে বাধ্য ছিলেন। আধ্যাত্মিকতা তাঁদের জীবনকে মহান আদর্শে উন্নত করত। শুদ্ধ-মণ্ডলী তাঁদের প্রতি শ্রদ্ধা জানাত। দেবদাসীদের কোন সামাজিক দায়িত্ব ছিল না এবং এঁরা কোনদিনই বিবাহ করতে পারতেন না।

অপরপক্ষে নটীরা এইরকম কোন ধর্মীয় ক্রিয়াকর্মের সঙ্গে যুক্ত ছিলেন না।

পুরুষসকল তাঁদের কাছে বর্জনীয় ছিল না। তাঁদের সঙ্গীত ছিল জনসাধারণের জন্যে। রাজা, মহারাজ, অমাত্য, প্রজা সকলেই অর্থের বিনিময়ে সঙ্গীতরস ও সৌন্দর্যরূপা উপভোগ করতে পারতেন। প্রকৃত রকমকে এঁরা নৃত্যঙ্গীত করতেন ও উচ্ছ্বল জীবন বাপন করতেন। এঁরা ছিলেন গণিকাশ্রেণীভুক্ত।

দেবদাসীরাও কালক্রমে সামাজিক মর্যাদা ও শ্রদ্ধা হারালেন। এঁদের ভেতরেও ব্যাভিচার প্রবেশ করল। এঁরা দেবনর্তকী থেকে রাজনর্তকীতে পরিণত হলেন। রাজা ও অমাত্যদের মনোরঞ্জনের জন্যে রাজসভায় নৃত্য করতে লাগলেন। দেবভোগ্যা রাজভোগ্যা হয়ে উঠলেন। লোকবৃদ্ধির প্রয়োজনেও তাঁরা ধীরে ধীরে অধঃপতনের দিকে যেতে লাগলেন। বৈদেশিক আক্রমণ এঁদের অধঃপতনকে আরও ত্বরান্বিত করে তুলল।

১১০০ খৃষ্টাব্দে মুসলমানরা দোমনাথের মন্দির আক্রমণ করে এবং বহু দেবদাসী বিদেশী শাসনকর্তাদের হাতে বন্দি ও ধর্মচ্যুত হয়ে বিদেশে প্রেরিত হয়েছিলেন। উত্তর ভারত বারবার বিদেশীদের দ্বারা আক্রান্ত হলে সেখানে দেবদাসী প্রথা একেবারে বিলুপ্ত হয়ে যায়। এইভাবে উত্তরভারতে দেবদাসী প্রথা একেবারে বিলুপ্ত হলেও দক্ষিণ ভারতে ও উড়িষ্যায় এই প্রথা আরও কয়েক শতাব্দী পর্যন্ত প্রচলিত ছিল।

ঐসলামিক অভিযানের ফলে পরাজিত রাজস্ববর্গ দেবদাসীদের সভানর্তকী ও রাজনর্তকীতে রূপান্তরিত হতে বাধ্য করলেন। উদাহরণস্বরূপ খুরদা রাজ্যের রামচন্দ্রদেবের নাম উল্লেখ করা যেতে পারে। ১৫০২ খৃষ্টাব্দে মোগলরা রামচন্দ্রদেবকে অগ্নিপ্রাণমন্দিরের শাসনকর্তা নিযুক্ত করল। রামচন্দ্রদেব মাহারীদের খুরদার সভানর্তকী করলে তাঁরা ‘খুরদানিধোগ’ বলে পরিচিত হ’লেন এবং অচিরে পুরীর রাজসভায়ও সভানর্তকী হলেন।

তাম্রোত্তরের প্রথম ও দ্বিতীয় কোলাথুকা, দ্বিতীয় রাজরাজন ও তৃতীয় কোলাথুকা ত্রয়োদশ শতাব্দীর প্রথমার্ধ পর্যন্ত সঙ্গীত শিল্পকলার বিশেষ উন্নতি করেন। তৃতীয় কোলাথুকায় রাজত্বের সময় তিরুভিটামাকবুর মন্দিরে নর্তক নর্তকীর সংখ্যা বৃদ্ধি করা হয়। তাদের ‘নটুত্ত নিলাই’ এবং ‘নটুত্তকনি’ নামে বৃত্তি দেওয়া হত। এই নর্তক নর্তকীদের মধ্যে কেউ কেউ বিয়ে করতে পারতেন এবং জীৱন লাভ করতেন। এ কথা সহজেই অল্পমের বে, বৈদেশিক

বিয়ের সময় প্রাপ্য বহুল অলঙ্কার প্রভৃতি ও অহাবর সম্পত্তিকে জীৱন বলে।

আক্রমণের প্রভাবে ভারতের জীবনযাত্রা যখন বিপর্যস্ত এবং ধর্ম আক্রান্ত, তখনই এই সকল দেবদাসীদের ভেতর অনাচার প্রবেশ করে তাঁদের ধর্মসেবা পথে নিয়ে গিয়েছিল। তাঁদের ভেতর আর্থিক সমস্যা এমন প্রবলভাবে দেখা দিয়েছিল যে, তাঁরা বিকল্প জীবিকা গ্রহণ করতে বাধ্য হন। এঁদের মধ্যে অনেক নর্তক, নর্তকী, নাট্যকার ও শিক্ষাগুরু ছিলেন। এঁদের অস্ত্রে সঙ্গীতের প্রবাহ শত বাধাবিঘ্ন সত্ত্বেও কখনও বন্ধ হয় নি; বার ফলস্বরূপ বিংশ শতাব্দীতে বিজ্ঞানের যুগেও মানুষ ভারতের সঙ্গীত স্রষ্টা পান করে তাপিত হৃদয়কে শীতল করছে। পুরাকালে ঝারা নটনটী অথবা দেবদাসী ছিলেন, কালক্রমে মুসলমান ও ইংরাজ যুগে তাঁরাই বার্জিনী এবং তাঁদের শিক্ষাদাতারা ওস্তাদ অথবা গুরু বলে অভিহিত হ'লেন। এঁরাই বর্তমানে ভারতীয় সঙ্গীতের ধারক ও বাহক।

ইংরেজ রাজত্বের প্রথমার্ধে সঙ্গীত প্রবাহ প্রায় বন্ধ হয়ে গিয়েছিল। জমিদার অথবা রাজা মহারাজ উপাধিধারী ব্যক্তিরা এই সকল বার্জিনীদের রক্ষিতা হিসাবে রাখতেন। এই রাজা মহারাজরাই পারিষদদের সঙ্গে এই সঙ্গীত স্রষ্টা পানের অধিকারী ছিলেন। জনসাধারণ এর থেকে বঞ্চিত হল। শুধু তাই নয়, এই সকল সঙ্গীত গোষ্ঠীর বিরুদ্ধে তাদের স্থাণ্ড পুঞ্জীভূত হতে লাগল। স্ত্রীরা জনসাধারণের ভেতর এর চর্চাও বন্ধ হয়ে গেল। স্বাধীনতা পাওয়ার পূর্ব পর্যন্ত সঙ্গীত এইরকম একটি পঙ্কিলময় আবর্তের মধ্যে বন্ধ ছিল। ভারতবর্ষ স্বাধীনতা পাওয়ার পর জমিদারী প্রথা লোপ পেল এবং সঙ্গীতও পঙ্কিলময় গহ্বর থেকে নিঃসৃত হয়ে প্রবলবেগে প্রবাহিত হয়ে দুকূল ভাসাতে লাগল।

আধুনিক যুগে সঙ্গীতদেবী আবার নবরূপে পূজিতা হচ্ছেন। নবজাগরণের যুগে সমাজের বন্ধন কেটে গিয়েছে। ব্রাহ্মণ, ক্ষত্রিয়, বৈশ্য, শূত্রের সঙ্গীত গ্রহণে কোন বাধা নেই। সঙ্গীত পিপাসুজাতী সঙ্গীতকে গ্রহণ করতে পারেন। ললিতকলায় উপাসকরা ভেদাভেদ ছুঁলে সিঁড়িলাভের অস্ত্রে ব্যাপকভাবে বাগ্‌দেবীর আরাধনা করছেন। ইংরেজ রাজত্বে যা সঙ্কুচিত হয়ে লোপ পেতে বসেছিল, তা পুনরুজ্জীবিত হয়ে উঠেছে। তাই আজ এই কলার ব্যাপক অহুশীলন দেখা দিয়েছে।

ନୃତ୍ୟେ ରୁସବିଞ୍ଚାରୁ



“ବ୍ରହ୍ମାଦିଭୟସଂହତଃ ଦର୍ପକନ୍ଦର୍ପଦର୍ପହା ।

ଭୟତି ଶ୍ରୀମଦ୍ଗିର୍ଗୋପୀରାମଃ ଶମଭିତଃ ।”

নৃত্যে রসবিচার

হাসি কান্না মাদুসের জীবনে চক্রনেমিক্রমে নিরন্তর আবর্তিত হচ্ছে। এই আবর্তনের ফলে মানবমনে আলো ছায়ার সৃষ্টি করে গভীর আবেগের সঞ্চার করছে। সেই আবেগ জীবনের ঘাত প্রতিঘাতে প্রতিহত হয়ে সমুদ্রের তরঙ্গের মত উদ্বেলিত হয়ে মুক্তোর মত ঝরে পড়ছে। ব্যক্তিগত জীবনের এই আবেগ মণ্ডিত হৃদয়ের ভাব যখন কাব্য অথবা নাটকে রসঘন হয়ে ফুলের স্নরভির মত বিশ্বমনকে সরস করে তোলে তখনই তা হয় অগূর্ব, অনবচ্ছ এবং তখনই সার্থক হয় রসসৃষ্টি। এই রসসৃষ্টি হয় ভাবের অবলম্বনে। ভাব হল মানসিক উপাদান। মানসিক উপাদানের জন্ম হয় বাস্তব জগতে। কিন্তু নাট্য অথবা কাব্যের মাধ্যমে এই ভাব পরিণতি লাভ করে রসের সৃষ্টিতে। এ. কে. কুমারস্বামী রস সম্বন্ধে ব্যাখ্যা করেছেন—“শব্দ, ভঙ্গী ও উপস্থাপনার দ্বারা নাটকের গূঢ় অর্থ প্রকাশিত হয়।” যার দ্বারা অর্থ প্রকাশিত হয় তাই ভাব। ভাব হচ্ছে ‘কারণ’। ভাবের পরিণাম হচ্ছে ‘রস’। মাদুসের মনে বহুপ্রকার ভাবের সমাবেশ হয়ে থাকে। এই সকল ভাবই কাব্যে, শিল্পে ও নাট্যে রসনিষ্পত্তির কারণ হয়। এই রসনিষ্পত্তি যখন হয়, তখন কারোয় ব্যক্তিগত সুখ দুঃখ থাকে না; তা সকলের ভেতর সঞ্চারিত হয়ে সর্বজনীনতা লাভ করে। আত্মস্থান রস যখনই রসিকমনে চমৎকারিষ্মের সৃষ্টি করে, তখনই তা সার্থকতা লাভের যোগ্য হয়। রবীন্দ্রনাথ বলেছেন—“ভাবকে নিজের করিলা সকলের করা, ইহাই সাহিত্য, ইহাই মলিতকলা।” সাহিত্যের, কাব্যের অথবা আর্টের সামগ্রী হচ্ছে ‘রস’। মন প্রাকৃতিক সামগ্রীকে মানসিক করে নিয়ে তাই অস্ত্রের মনে জাগিয়ে তুলতে চেষ্টা করে এবং তাই রস। রস যখন পরিণতি লাভ করে তখনই রসনিষ্পত্তি ঘটে।

আলঙ্কারিকরা নানাভাবে রসের ব্যাখ্যা করেছেন। রসের সঙ্গে কয়েকটি শব্দ নিত্য ব্যবহার্য; যথা রসবন্ত, রসিক ও রসাস্বাদন। রসের বিষয় আলোচনা করতে হলেই এই শব্দগুলির সঙ্গে আমাদের পরিচয় থাকা আবশ্যক। যিনি রসে পূর্ণ তিনি রসবন্ত, (নাট্যকার, কবি, প্রভৃতি রসের শ্রষ্টা), রসিক (যিনি

রস উপভোগ করেন), এবং রসের গ্রহণ বা অহুতৃতিকে রসান্বাদন বলা হয় । রসান্বাদন ব্যাপার নৃত্যেও প্রযোজ্য । আলঙ্কারিকরা বলেছেন যে, সকলে রসের আন্বাদন করতে পারে না । কেবলমাত্র সঙ্গদয় সংবাদী মনই (অস্ত্রের হৃদয়ের সংবাদ সম অহুতৃতিকে দিয়ে গ্রহণ কবতে পারে যে মন) রসের আন্বাদন করতে পারে । এইরকম মন যখনই রসান্বাদন করে পরিতৃপ্তি লাভ করে, তখনই রসস্থিতি সার্থক হয় ।

স্বামীভাব থেকে রসের স্থিতি হয় । যে ভাবটি মনের ভেতর অবিচল অবস্থায় থাকে তাই ‘স্বামী’ ভাব । বিরুদ্ধ অথবা অবিরুদ্ধ কোন রকম সঙ্গামী ভাবই স্বামীভাবের বিরোধান ঘটতে পারে না । আট রকম স্বামীভাবের উল্লেখ আছে, যথা—রতি, হাস, শোক, ক্রোধ, উৎসাহ, ভয়, জ্ঞান ও বিশ্বাস ।

স্বামীভাব, বিভাব ও অহুতবাবের সাহায্যে রসস্থিতি হয় ।

“রত্যাছুবোধকা লোকে

বিভাবাঃ কাব্যনাট্যয়োঃ : ।”

লৌকিক জগতে বা রতিভাবাদির উবোধক, কারণ বা হেতু, কাব্য ও নাট্য জগতে তাই বিভাব । শকুন্তলার রূপ, গুণ প্রভৃতির দ্বারা রাজা দুঃশ্বতের মনে রতিভাবের উদয় হ’ল । এই সকল কারণগুলি কাব্য ও নাট্যে বিভাব । এই বিভাব আবার দুটি ভাগে বিভক্ত,—‘আলম্বন’ ও ‘উদীপন’ । যাকে অবলম্বন করে রতিভাবের উদয় হয় তাকে আলম্বন বিভাব বলে, যথা শকুন্তলা, দুঃশ্বত ইত্যাদি । যা রসকে উদীপ্ত করে তাই উদীপন বিভাব ; যেমন বেশভূষা, রূপ, দেশ, কাল, সময়, ঝঙ্কার, মলয় পবন ইত্যাদি ।

আলম্বন, উদীপন প্রভৃতি কারণসমূহের দ্বারা উদীপ্ত রতিভাবের বহিঃ-প্রকাশরূপ কাজকে অহুতাব বলে, যথা সলজ হাসি, ক্রুটি, কটাক্ষ, ইত্যাদি । এক কথায় বলা যেতে পারে বিভাব কারণ, অহুতাব কার্য । পণ্ডিতরা তিন রকম অহুতাবের কথা বলেছেন—অলঙ্কার, উদ্ভাষন, বাচিক । সাধারণতঃ উদ্ভাষন ও বাচিক নৃত্যে প্রযোজ্য নয় । কিন্তু নৃত্যে অলঙ্কারের প্রয়োগ হয়ে থাকে । রমণীদের সঙ্গগুণজনিত অলঙ্কার কুড়ি রকম । উজ্জল নীলবর্ণিতে অলঙ্কার সযত্নে বলা হয়েছে যে “নারিক্যান্দের ঘোবন অবস্থায় কান্তের প্রতি সর্বপ্রকারে অভিনিবেশের জন্তে যে সকল সঙ্গগুণজনিত অলঙ্কার উদ্ভূত হয়, তাদের সংখ্যা বিংশতি ।” তার ভেতর ভাব, হাস, হেলা—এই তিনটি অলঙ্কার ।

শোভা, কান্তি, দীপ্তি, মাদুর্য, প্রগল্ভতা, ঔদার্য ও ধৈর্য এই সাতটি ‘অবয়ব’ ।
অর্থাৎ এগুলি স্বতঃপ্রকাশ পায় । লীলা, বিলাস, বিচ্ছিত্তি, বিভ্রম,
কিলকিঙ্কিত, মোটামুটি, কুটুমিত, বিরোহ, ললিত এবং বিকৃত এই দশটি
স্বভাবজ অর্থাৎ নায়িকাদের স্বভাবভেদে ঘটে থাকে ।

ভাব—শৃঙ্গার রসে নির্বিকার চিত্তে রতি নামক স্থায়ীভাবের প্রাদুর্ভাব হ’লে যে
প্রথম বিক্রিয়া হয় তাকেই ‘ভাব’ বলে । নৃত্যে ভাবের উপস্থিতি
বিশেষভাবে লক্ষণীয় ।

হাব—যা গ্রীবার তিব্গ্ভাবযুক্ত জনৈকাদির বিকাশকারী এবং ভাব থেকে
কিঞ্চিৎ প্রকাশক তাকে ‘হাব’ বলে ।

হেলা—ঐ ভাব যদি অধিকতর পরিপুষ্ট ও শৃঙ্গারমুচক হয় তা হ’লে তাকে
‘হেলা’ বলে ।

শোভা—রূপ ও ভোগাদি দ্বারা অস্ত্রের বিভূষণকে ‘শোভা’ বলে ।

কান্তি—রতিভাবের দ্বারাই এই শোভা উজ্জলতর হলে তাকে ‘কান্তি’ বলে ।

দীপ্তি—বয়স, ভোগ, দেশ, কাল ও গুণ প্রভৃতির দ্বারা যে কান্তি বিশেষভাবে
বিভূতি লাভ করে, তাকে ‘দীপ্তি’ বলে ।

মাদুর্য—সব রকম আচরণের মধ্যে দিয়ে সামগ্রিকভাবে যে চারিত্রিক স্বেচ্ছা
ব্যক্ত হয় তাকে ‘মাদুর্য’ বলে ।

প্রগল্ভতা—সম্ভোগ বিষয়ে নিঃশঙ্কভাবে ‘প্রগল্ভতা’ বলা হয় ।

ঔদার্য—সকল অবস্থাতেই বিনয় প্রদর্শন করাকে ‘ঔদার্য’ বলে ।

ধৈর্য—উন্নত অবস্থায় চিত্তের যে স্থিরতা তাকে ‘ধৈর্য’ বলে ।

লীলা—রমণীয় বেশ ও ক্রিয়ার দ্বারা প্রিয় ব্যক্তির যে অতুলন তাকে ‘লীলা’
বলে ।

বিলাস—প্রিয় মিলনের জন্তে স্থান, আসন, মুখ ও নেত্রাদিতে কর্মের যে বৈশিষ্ট্য
প্রকাশ পায়, তাকে ‘বিলাস’ বলে ।

বিচ্ছিত্তি—যে বেশ রচনা অল্প হয়েও দেহকান্তির সৌন্দর্য বৃদ্ধি করে থাকে,
তাকে ‘বিচ্ছিত্তি’ বলে ।

বিভ্রম—প্রিয়ের কাছে অভিসারকালীন প্রেমের আবেগবশতঃ হার,
মালা ইত্যাদি সূষণ ও অলংকারের যে স্থান বিপর্যয় তার নাম
‘বিভ্রম’ ।

কিলকিঞ্চিত—হর্ব হেতু গর্ব, অভিলাষ, হাসি, কান্না, অহুয়া, ভয় ও ক্রোধ,
এই সাতটির একসঙ্গে প্রকাশের নাম ‘কিলকিঞ্চিত’।

মোটাম্বিত—কান্তের স্রবণে ও তার বার্তা শ্রবণে স্বায়ীভাবে অস্ত্রে হৃদয়ের
মধ্যে যে অভিলাষের উদয় হয় তাকে ‘মোটাম্বিত’ বলে।

কুটুম্বিত—কামবশতঃ হৃদয়ে প্রীতির উৎপত্তি হলেও প্রকাশ্যে ব্যথিতের মত
কৃত্রিম ক্রোধ প্রকাশকে ‘কুটুম্বিত’ বলে।

বিরোবাক—গর্ব ও মানের অস্ত্রে ইষ্টবস্তু বা প্রিয়ের প্রতি যে অনাদর তাকে
‘বিরোবাক’ বলে।

ললিত—অঙ্গসমূহের বিস্তারভঙ্গী যদি জ্রবিলাসে মনোহর ও স্বকুমার হয়, তবে
তাকে ‘ললিত’ বলে।

বিকৃত—লজ্জা, মান ও ঈর্ষ্যা প্রভৃতির দ্বারা যদি বস্তুবিষয় প্রকাশিত না হয়,
তবে তা ‘বিকৃত’ আখ্যা লাভ করে।

অনেকে এই কুড়ি রকম অলঙ্কার ছাড়া আরও অনেক রকম অলঙ্কারের কথা
বলেছেন। কিন্তু ভরত যুনির তা অভিপ্রেত নয়। তবে ‘উজ্জল নীলমণি’
গ্রন্থে এ ছাড়া আরও দুটি অলঙ্কারের কথা বলা হয়েছে, যথা ‘মৌঙ্ক’ ও
‘চকিত’।

মৌঙ্ক—প্রিয়তমের কাছে জ্ঞাত বস্তুর প্রতি অজ্ঞের মত যে জিজ্ঞাসা তাকে
‘মৌঙ্ক’ বলে।

চকিত—প্রিয়তমের সামনে ভয়ের অবোগ্য স্থানে যে গুরুতর ভয়, তার নাম
‘চকিত’।

সাস্বিকভাব—সাস্বিকভাব অহুতাবেরই অন্তর্গত। মন সমাহিত হলেই সাস্বিক
ভাবের উদয় হয়। সমাহিত মন বস্তু জগতের প্রতি বিমূখ হয়ে ওঠে এবং
একটি গভীর অহুত্বতির মধ্যে ডুবে যায়। এই অহুত্বতি গাঢ় হলে
বাহ্যজ্ঞান লোপ করে দেয়। সাস্বিকভাব অহুতাবের অন্তর্গত হ’লেও
একে অহুতাব বলা যায় না। সাস্বিকভাব আট রকমের—স্তম্ভ, শ্বেদ,
রোমাঞ্চ, স্বরভঙ্গ, বেগধু, বৈবৰ্ণ, অশ্রু ও প্রলয় (যুর্হা)।

স্বায়ী ব্যতীত আরও অনেক রকম ভাব আমাদের মধ্যে উদ্ভূত হয় এবং
সংসৃষ্টিতে বিশেষভাবে সাহায্য করে। এদের ‘ব্যভিচারী’ অথবা ‘সঞ্চারী’
ভাব নাম দেওয়া হয়েছে। সঞ্চারী ভাবের নিজস্ব সংসৃষ্টি নেই। এরা

স্বায়ীভাবে পরিণতি আটটি রসকে পরিপুষ্ট করে। স্বায়ীভাবে তেজস্বী রসকম—নিবেদ, বিবাদ, দৈন্ত, গানি, শ্রম, মদ, গর্ব, শঙ্কা, জ্ঞান, আবেগ, উন্মাদ, অপস্মার, ব্যাধি, মোহ, স্মৃতি, আলস্র, জড়তা, ব্রীড়া, অবহিখা, বিতর্ক, চিন্তা, মতি, ধৃতি, হর্ষ, ঔৎসুক্য, ঔগ্র, অমর্ষ, অহং, চাপলা, নিজা, স্থিতি, বোধ ও মরণ।

এদের পরিচয়—

নিবেদ—খেদ, মহার্তিজ্ঞাত ঈর্ষ্যাহেতু স্বাবমাননার এর উৎপত্তি।

বিবাদ—ইষ্টবস্তুর অপ্রাপ্তিজনিত হুঃখ

দৈন্ত—অদর্শনের জন্তে হুঃখ হেতু দীনভাব।

গানি—দুই রসকম, শ্রমের থেকে ও মনের পীড়া হেতু। অতিরিক্ত পরিশ্রমে শরীরে গানি হয়। বিরহজনিত হুঃখে মনে গানি আসে। (উজ্জল নীলমণি)

শ্রম—পরিশ্রম হেতু শ্রম, পদভ্রমণজনিত শ্রম, নৃত্যহেতু শ্রম।

মদ—মধুপানজ মত্ততা (ভক্তিরসামৃত)

গর্ব—অহংকার ; সৌভাগ্য থেকে এর জন্ম।

শঙ্কা—চৌর্ধহেতু অথবা অপরাধ হেতু (আশঙ্কা)।

জ্ঞান—বিদ্যাচমক, ঔগ্র শব্দ শ্রবণ, বা ভয়ানক জন্ত দর্শনাদির জন্তে ভয়।

আবেগ—প্রিয়দর্শনহেতু এর উৎপত্তি (ললিত মাধব)

উন্মাদ—মহানন্দ অথবা বিরহাদির জন্তে চিন্তাবিকার।

অপস্মার—গভীর বিরহের জন্তে চিন্তাবিকার।

ব্যাধি—জ্বরাদির প্রতিক্রিয়া বিকার, বিরোগজনিত ব্যাধি।

মোহ—হর্ষ বা বিবাদের জন্তে অজ্ঞানাজ্ঞান ভাব।

মরণ—এখানে মরণের উত্তমমাত্রা বর্ণনা করা হয় ; সাক্ষাৎ মৃত্যু কাব্য নয়।

আলস্র—সামর্থ্য সত্ত্বেও কর্তব্য বস্ত্র না করার ইচ্ছে।

জড়তা—ইষ্ট অথবা অনিষ্ট গুণে জড়ভাব।

ব্রীড়া—নব প্রেম, অস্ত্রায় আচরণ অথবা স্তব হেতু লজ্জা।

অবহিখা—লজ্জা বা কপটতা হেতু ভাব গোপন।

স্মৃতি—ভুল্য বস্ত্র দর্শনজনিত অহতৃত অর্ধের স্মৃতি।

বিতর্ক—সংশয় হেতু কোন বস্ত্র সত্ত্বেও স্বরূপ নির্ণয়ে সঙ্কট মনোভাব।

চিন্তা—ইষ্টবস্তুর অপ্রাপ্তি অথবা অনিষ্টবস্তুর প্রাপ্তি হেতু ভাবনা ।

মতি—বিচারপূর্বক কর্তব্য নির্ধারণ ।

ধৃতি—মনের স্থৈৰ্য সম্পাদন ।

হর্ষ—অভীষ্ট দর্শনহেতু আনন্দ ।

ঔৎসুক্য—ইষ্ট দর্শনের স্পৃহা ।

ঔগ্র্য—অপরাধ ও কটু বাক্যাদি থেকে জাত উগ্রভাব ।

অমর্ষ—পরিহাস বাক্য প্রভৃতি শ্রবণে অপমানহেতু অসহিষ্ণুতা ।

অশ্রুয়া—পর সৌভাগ্যে বিষেষ ।

চাপল্য—চিন্তের লঘুতাহেতু গাভীরের অভাব ।

নিজ্জা—ক্লম প্রভৃতির অন্তে চিন্তের নিমীলন ।

স্থিতি—স্থপ ।

বোধ—জ্ঞাপ্তি

বৈষ্ণব শাস্ত্র ‘উজ্জ্বল নীলমণি’তে আলস্ত ও উগ্রতাকে ব্যাভিচারী ভাবের ভেতর ধরা হয় নি । তবে আরও তিনটি ভাবের কথা বলা হয়েছে, যথা সন্ধি, শাবল্য ও শাস্তি ।

সন্ধি—দুই ভাবের একত্রীকরণ ।

শাবল্য—চপলতা, শঙ্কা, ঔৎসুক্য ও অমর্ষ ইত্যাদি ভাবের উত্তরোত্তর সংঘাত ।

পূর্বে রসান্বাদনের কথা বলা হয়েছে । ব্যাভিচারী, বিভাব, অহুভাব, সান্তিক প্রভৃতি ভাবগুলির দ্বারা কাব্য, নাটক যখন রসিকজনের দ্বারা আশ্রিত হয়, তখনই রসস্থিতি সার্থক হয়, এই রসান্বাদন সঙ্কদরসংবাদী মনকে লোকান্তর জগতের সংবাদ দেয় । শ্রুতি বলেছেন ‘রসো বৈ সঃ’ । তাত্ত্বিকবিচারে ব্রহ্মরসের মতনই কাব্যরস বা নাট্যরস মনকে লোকান্তর জগতের আনন্দ দেয় । রস বিভক্ত হলেও এক এবং অখণ্ড । আমরা ব্রহ্মরস তখনই উপলব্ধি করতে পারি, যখন আমাদের মন বাস্তব জগৎ সযত্নে উদাসীন হয়ে অন্তর্মুখী হয় । সুতরাং রসান্বাদন যখন ঘটে, আমাদের মনও তখন এক অনির্বচনীয় আনন্দে নিমগ্ন হয়ে যায় । রসোৎপত্তি সযত্নে শারদাভিনয় ‘ভাবপ্রকাশনে’ একটি স্কন্দর আলোচ্য দিয়েছেন । ব্রহ্মা জগৎ সৃষ্টি করে অভীভের কথা চিন্তা করতে লাগলেন । তিনি মনশ্চক্রে শিবের কার্যাবলী দেখতে লাগলেন ; এবং সেই অভীত ইতিহাস নিয়ে ‘জিগ্মুসদহ’ নাটক রচনা করলেন ।

‘ভরত মুনি যখন ‘ত্রিপুরদহ’ নাটক রচনা করছিলেন তখন ব্রহ্মার চতুর্মুখ থেকে চারটি রসের উৎপত্তি হয় এবং চারটি রস থেকে বৃত্তির উৎপত্তি হয়। এই চারটি রস হচ্ছে শৃঙ্গার, বীর, রক্ত ও বীভৎস। রসের মধ্যে এরাই প্রধান। এ ছাড়া হাস্য, করুণ, ভয়ানক ও অদ্ভুত নামে আরও চারটি রসের উল্লেখ আছে। মুনি ভরতের পরবর্তীকালে শাস্ত্র রসকে বোগ করে নয়টি রসের উল্লেখ করা হয়েছে। ভরতমুনি শাস্ত্র রসের উল্লেখ কোথাও করেন নি। তবে এক আয়গায় তিনি তার ইঙ্গিত দিয়েছেন। চক্ৰতারকার ৯টি ক্রিয়ার আলোচনায় ৮টি রসের উল্লেখ করে অবশেষে “প্রাকৃতং শেব ভাবেষু” এই উক্তির দ্বারা পরোক্ষভাবে অষ্টাঙ্গ ভাবের স্বীকৃতি দিয়েছেন। নাট্যশাস্ত্রের (বরোদা, ২য় সংস্করণ) ভূমিকাতে বলা হয়েছে যে, যদিও আচার্য ভরত শাস্ত্ররসের উল্লেখ করেন নি তথাপি তিনি ঐ জাতীয় একটি রসের ইঙ্গিত করেছেন। যেখানে তিনি শম, বীভরাগ, মহর্ষি, ব্রহ্মর্ষি, মোক্ষ প্রভৃতির উল্লেখ করেছেন, সেখানেই শাস্ত্ররসের স্পর্শ এসে পড়ে। ভরত বলেছেন—

“ধর্মকামোহর্ষকামশ্চ মোক্ষকামস্তথৈবচ।”

শাস্ত্ররসের বিভাব ও অল্পভাবকে অবলম্বন করে নাট্য রচিত হয়। আচার্য ভরত শাস্ত্ররসের স্বাভাবিক ‘শমের’ পরোক্ষভাবে আংশিক উল্লেখ করেছেন। কিন্তু তাই বলে তিনি ‘শাস্ত্র’কে স্পষ্টভাবে স্বীকার করেন নি। মুনি ভরত বলেছেন নাটক হবে—

“কচিদ্ধর্ম কচিং ক্রীড়া কচিদর্থঃ কচিচ্ছমঃ”

“দুঃখার্ভানাং শ্রমার্ভানাং শোকার্ভানাং তপশ্বিনাম্।

বিশ্রান্তিজননং কালে নাট্যমেতদ্ ভবিষ্যতি।”

সুতরাং সব রকমের দর্শকদের অস্ত্রে বিভিন্ন রস সমন্বিত নাটক হওয়া উচিত। নাট্য হবে বিনোদজন। কিন্তু যে নাট্যে ‘শম’ ভাব প্রধান তা হয় তো অনেক সময় বিনোদজন নাও হতে পারে। কারণ ‘শম’ মানে জাগতিক সকল অহুত্ব থেকে মুক্ত। তার অর্থ বৈরাগ্য। এইরকম অবস্থা নাট্যে প্রতিকলিত করা যায় না। এইরকম অনেক রসই মঞ্চে দেখানো হয় না, যথা শৃঙ্গার রসের ‘সমপ্রয়োগ’ অথবা হত্যার দৃশ্য ইত্যাদি। মনে হয়, নাট্যে এই রসের অবতারণা সম্ভব নয় বলেই আচার্য ভরত এই বিষয় মৌন ছিলেন। তা না হ’লে, শাস্ত্র রসের বিষয় তিনি স্পষ্টভাবে উল্লেখ করতেন।

নাট্যশাস্ত্রের প্রথম টীকাকার উদ্ভট তাঁর “কাব্যালঙ্কার সার সংগ্রহে” প্রথম শাস্ত্ররসের উল্লেখ করেন। তাঁর এই মতকে সমর্থন করেন আনন্দবর্ণন এবং অভিনব গুপ্ত। কেউ কেউ এই মতের বিরোধিতাও করেছেন। এঁদের মধ্যে ধনঞ্জয়ের নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। সপ্তম শতাব্দীতে বৈদিক ও অর্ধবৈদিক মতবাদের বিরোধের সময় শাস্ত্ররস সাধারণ্যে স্বীকৃতি লাভ করে। অনেকে মনে করেন, মুনি ভরতের শাস্ত্ররসের অধ্যায়টি সংযোজিত। এই সংযোজিত অংশে শাস্ত্ররসের স্থায়ী ভাবকে বলা হয়েছে ‘শব্দ’। আনন্দ বলেছেন, মুনি ভরতের শাস্ত্ররসের অধ্যায়টি সংযোজিত নয়। আনন্দবর্ণনের মতে শাস্ত্ররসের স্থায়ী ভাব হচ্ছে—“ভৃগু-কল্প-রূপ ॥”

শারদাতনয়ের মতে নাট্যশাস্ত্রকার বাহুবলী প্রথম শাস্ত্র রসের উল্লেখ করেন। লোল্লটও শাস্ত্ররসের কথা বলেছেন। অভিনব গুপ্ত বলেন শাস্ত্ররস অপ্রধান, অর্থাৎ সঞ্চারী অথবা অঙ্গীরস হিসেবে ব্যবহৃত হয়।

যাই হোক, পূর্বোক্ত চারটি প্রধান রস থেকে আরও চারটি অঙ্গী অথবা সঞ্চারী রসের উদ্ভব হয়েছে, যথা শৃঙ্গার থেকে হাস্ত, রোদ্র থেকে করুণ, বীর থেকে অদ্ভুত ও বীভৎস থেকে ভয়ানক। রস অল্পসারে ভরত লয়েরও নির্দেশ দিয়েছেন। হাস্ত ও শৃঙ্গার রসে মধ্যম, করুণ রসে বিলম্বিত এবং বীর, রোদ্র, অদ্ভুত, বীভৎস ও ভয়ানক রসে দ্রুত লয় ব্যবহৃত হয়ে থাকে। আটটি রসের অবলম্বন আটটি ভাব। রতি থেকে শৃঙ্গার, হাস থেকে হাস্ত, শোক থেকে করুণ, ক্রোধ থেকে রোদ্র, উৎসাহ থেকে বীর, ভয় থেকে ভয়ানক, জুগুপ্সা থেকে বীভৎস এবং বিস্ময় থেকে অদ্ভুত রসের উদ্ভব হয়েছে। অনেকে এক্ষেত্রেও আবার শাস্ত্র রসের উল্লেখ করেন। তাঁদের মতে শাস্ত্ররসের অবলম্বন ‘শব্দ’ ভাব।

এই নয়টি রস ছাড়া বাৎসল্য ও ভক্তিকেও দশম ও একাদশ রসের অন্তর্গত করা হয়। বাৎসল্য বলতে পরস্পরের প্রতি কামবাহীন আকর্ষণ। সন্তানের প্রতি পিতামাতার এই ধরনের আকর্ষণ জন্মায়। কেউ কেউ করুণা অথবা কারুণ্যকে এর স্থায়ীভাব বলেন। কবি কর্ণপুর গোধামী যশোদা ও কৃষ্ণের আকর্ষণকে বাৎসল্যরস বলেছেন এবং স্থায়ীভাব হচ্ছে ‘মমকার’। ভক্তিকেও রসের ভেতর গণ্য করা হয়েছে। পিতা-মাতা, গুরুজন অথবা ভগবানের প্রতি শ্রদ্ধাকে বলা হয়েছে ‘ভক্তি’। ভক্তির স্থায়ী ভাব হচ্ছে ‘প্রীতি’। এর উল্লেখ করেছেন কব্জত,

দত্তী এবং আরও অনেকে । পরবর্তী কালে বৈষ্ণব সাহিত্যে এর বিশদ ব্যাখ্যা করা হয়েছে এবং তাতে সখ্যসমেত বারোটি রসের স্বীকৃতি দেওয়া হয়েছে ।

শৃঙ্গাররস—শৃঙ্গারের ব্যুৎপত্তিগত অর্থ আলোচনা করলে দেখা যায় যে, শৃঙ্গ শব্দটি নানার্থবোধক । আলোচ্যস্থলে এটি হিংসার্থে প্রযুক্ত হয়েছে । বা চরম দশায় উপনীত করে কামুকদের ধ্বংস করে, তাই ‘শৃঙ্গ’ (শৃ-হিংসারাম) বলে কথিত হয় । শৃঙ্গ শব্দের নামাস্তর মন্থখোভদ্ব অর্থাৎ কামের উদ্ভব । এই কাম-ভাব বা রতিভাবই হেতু বার তাই শৃঙ্গার । অথবা স্বীয় উৎপত্তির কারণ রূপে বা (রস) শৃঙ্গকে অর্থাৎ রতিভাবকে প্রাপ্ত হয় তাই শৃঙ্গার । “ইয়তি শৃঙ্গং বন্যাং স শৃঙ্গারঃ ।” ভাবের মধ্যে এই রস শ্রেষ্ঠ বলে ‘শৃঙ্গার’ । শৃঙ্গার রস সষষ্ঠে ভরতমুনি বলেছেন যে এটি ‘উজ্জলবেশাস্বক’ । স্বামীভাব রতি থেকে এর জন্ম । স্ত্রী ও পুরুষ এর হেতু এবং এটি উত্তম যুবপ্রকৃতি । শৃঙ্গাররসকে বিশ্বস্থষ্টির কারণ বলা হয় । শৃঙ্গার তাওবে ভগবান আশ্বহার্য্য হয়ে সৃষ্টি করেছিলেন বলে এতে প্রসন্নতা ও কোমলতা বিরাজমান । সংস্কৃত নাটকে অথবা নাট্যশাস্ত্রে শৃঙ্গার রসকে প্রাধান্য দেওয়া হয়েছে । অঙ্গীলতা অথবা লঘুতা এতে বর্জনীয় । ‘বিদগ্ধমাধব’ নাটকে শ্রীকৃষ্ণ গোস্বামী বলেছেন—“সকল রসের সারস্বত আচ্ছ-রস বা শৃঙ্গার রসই রসের মধ্যে শ্রেষ্ঠ ।” বিবেকানন্দ একে উচ্চতম ও প্রবলতম বলেছেন । তাঁর ভাষায় “দিব্যপ্রেমের মধুরভাবে ভগবান আমাদের পতি ।” বৈষ্ণবশাস্ত্রে একেই ‘উজ্জল’ রস বা ‘মধুর রস বলা হয়েছে । শৃঙ্গার রস প্রেম-প্রধান ।

শৃঙ্গার রস দু’রকম—সন্তোগ ও বিপ্রলভ ।

বাংসায়ন প্রভৃতি কলাশাস্ত্রের স্বীতি অনুসারে দর্শন ও আলিঙ্গন প্রভৃতি আচরণ দ্বারা নায়ক নায়িকার পারস্পরিক স্বখোদয় চিন্তে যে অত্যধিক উল্লসিত ভাব জন্মায়, তাল্ল নাম ‘সন্তোগ’ বলেছেন ।

বিপ্রলভ—‘উজ্জলনীলমণিতে’ আছে যে, নায়ক-নায়িকার সংযুক্ত বা বিযুক্ত অবস্থার পরস্পরের অভীষ্ট-আলিঙ্গন প্রভৃতির অপ্রাপ্তিতে যে ভাব বিশেষভাবে প্রকটিত হয়, তাকে বিপ্রলভ শৃঙ্গার বলে । সন্তোগশৃঙ্গার চার রকম—সংকীর্ণ শৃঙ্গার, সংকীর্ণ শৃঙ্গার, সম্পন্নসন্তোগ শৃঙ্গার ও সমৃদ্ধিমানসন্তোগ শৃঙ্গার । বিপ্রলভ চার রকম—পূর্বরাগ, মান, প্রেমবৈচিত্র্য, ও প্রবাস ।

বীররস—শক্তি, দয়া, শৌর্ধ, উদারতা, প্রভৃতি কাজে বীররসের অভিব্যক্তি হচ্ছে.

থাকে। এতে নায়ক উদ্ধত, অশান্ত ও উচ্ছ্বল হতে পারে না। নায়ককে শান্ত, অবিচল ও গভীর থাকতে হয়। ব্যভিচারী ভাব হচ্ছে মদ, মৃত্যু, মতি, হর্ষ, গর্ব, আবেগ, অমর্ষ, উগ্রতা, মতি, বিরোধ ও বিভর্ষ। অল্পভাব হচ্ছে শ্বেদ, রোমাঞ্চ, বিবর্ণ, অশ্রু ও মোহ।

বীভৎস রস—হর্ষ, কুবচন, বিলী অথবা অলীল কাজ থেকে বীভৎস রসের সঞ্চার হয়। ব্যভিচারী হচ্ছে মদ, গর্ব, আবেগ, অমর্ষ, উগ্রতা ও ব্যাধি। অল্পভাব হচ্ছে রোমাঞ্চ ও প্রলাপ।

রোদ্ভব রস—ক্রোধ, উন্মত্ততা, ভীতি প্রদর্শন, আক্রমণাত্মক অথবা বিক্রেপ অথবা হিংসাত্মক কার্য কলাপ থেকে রোদ্ভব রসের উৎপত্তি। ব্যভিচারী হচ্ছে অশ্রু, মদ, মৃত্যু, অমর্ষ, উগ্রতা ও উদ্ভাদ। অল্পভাব হচ্ছে শ্বেদ, রোমাঞ্চ, স্বরভঙ্গ, কল্প, বিবর্ণ, প্রলাপ ইত্যাদি।

হাস্য রস—হাস্যরসের উদ্ভব হয় বিনোদপূর্ণ কাজ, বিচিত্র বেশভূষা, হাস্য করা অথবা অপরকে হাসান থেকে। অনেক রকম হাসির উল্লেখ আছে—স্মিত, হাসিত, বিহাসিত, উপহাসিত, অপহাসিত এবং অতিহাসিত।

ভয়ানক রস—ভয়ানক দৃষ্টের দর্শনে ভীত অথবা আতঙ্কগ্রস্ত হয়ে শ্বেদ, কল্পন প্রভৃতি হয়। মৃগমণ্ডল শুকিয়ে যায়। এই ভাব থেকে ভয়ানক রসের উৎপন্ন হয়েছে। অল্পভাব হচ্ছে শ্বেদ, স্তম্ভ, রোমাঞ্চ, স্বরভঙ্গ, কল্প, বিবর্ণ, অশ্রু ও প্রলাপ।

অদ্ভুত রস—বিশ্ব অথবা আশ্চর্যের অভিব্যক্তি হচ্ছে ‘অদ্ভুত’ রস। বিচিত্রবস্তুর দর্শনে ও বিচিত্রধর্মনিরূপণে কল্পন, শ্বেদ প্রভৃতির দ্বারা এই রসের অভিব্যক্তি বোঝায়। ব্যভিচারী ভাব হচ্ছে শ্বেদ, স্তম্ভ, রোমাঞ্চ, স্বরভঙ্গ, কল্প ও বিবর্ণ।

কল্প রস—বিপত্তি, দুর্ঘটনা প্রভৃতির দ্বারা অশ্রু, দীর্ঘনিশ্বাস প্রভৃতি উৎপন্ন হয়। ব্যভিচারী ভাব হচ্ছে শঙ্কা, আলস্য, অশ্রু, শ্রম, দৈন্ত, চিন্তা, মৃত্যু, ক্রীড়া, বিবাদ, উৎকর্ষ, স্বপ্ন, অবহিত, ব্যাধি, মরণ ও জ্ঞান। নৃত্যে নবরস দেখানোর সময় অথবা কোন একটি বিশেষ রসকে প্রস্তুত করার সময় এই সব অভিব্যক্তির বিশেষ প্রয়োজন হয়। নাট্যশাস্ত্রকার এমন গভীর ভাবে ও সূক্ষ্মভাবে এর আলোচনা করে গিয়েছেন যে বাস্তব ক্ষেত্রে এর সম্যক জ্ঞান না থাকলে প্রয়োগ সাকল্যমণ্ডিত হয় না।

প্রাচীন সঙ্গীত শাস্ত্রে প্রত্যেক রসের বর্ণ ও অধিষ্ঠাত্রী দেবতার নাম দেওয়া হয়েছে ।

রস	বর্ণ	অধিদেবতা
শৃঙ্গার	শ্রাম	বিষ্ণু
হাস্য	সিত (সাদা)	প্রমথ
করুণ	কপোত	বম
বীর	হেম	মহেশ্বর
ভয়ানক	কৃষ্ণ	কাল
রৌদ্র	রক্ত	বম
বীভৎস	নীল	মহাকাল
অদ্ভুত	পীত	ব্রহ্মা

এই প্রসঙ্গে নায়ক-নারিক। ভেদের উল্লেখ করা হচ্ছে । নৃত্যের আলোচনার এই বিষয়টি বিশেষ প্রয়োজনীয় । নারিক। আট রকম—অভিসারিক।, বাসক-সজ্জা, উৎকণ্ঠিতা, খণ্ডিতা, বিপ্রলঙ্কা, কলহাস্তরিতা, প্রোষিতভর্তৃকা ও স্বাধীনভর্তৃকা । নারিকার এই সকল অবস্থার বিশ্লেষণে উজ্জলনীলমণিতে বিশদ বিবরণ দেওয়া হয়েছে ।

অভিসারিক।—

বাভিসারয়তে কাস্তং স্বয়ং ব্যভিসরত্যপি
স। জ্যোৎস্নাতামসী যানযোগ্যবেশাভিসারিক। ।
লঙ্কয়া স্বাদুলীনেব নিঃস্বাধিলম্বনা
কৃতাবগুষ্ঠিতা স্নিগ্ধকসবীযুক্তা প্রিয়ং ব্রজেৎ ।”

যে নারিক। কাস্তকে অভিসার করার অথবা স্বয়ং অভিসার করে, তাকে ‘অভিসারিক।’ বলা হয় । জ্যোৎস্না ও তামসীভেদে অভিসারিক। দুই রকম হয় । অভিসারিক। লঙ্কাবশতঃ স্বীয় অঙ্গ সন্ধান করে, সব সূষণ নিঃশব্দ করে এবং অবগুষ্ঠিত হয়ে একটি মাত্র সখীর সঙ্গে অভিসার করে । জ্যোৎস্না রাজ্যে অথবা অঙ্ককার রাজ্যে সেইরকম অভিসারের যোগ্যবেশ ধারণ করতে হয় ।

বাসকসজ্জা—

‘স্ববাসকবশাৎ কাস্তে সমেচ্ছতি নিজং বপুঃ ।
সজ্জীকরোতি গেহক বা স। বাসকসজ্জিক। ।’

নাগকের আগমনের আশায় দেহ ও গেহ সজ্জিত করে নারিক। যদি
অপেক্ষা করে, তাহলে তাকে ‘বাসকসজ্জা’ বলে।

উৎকণ্ঠিতা—

অনাগসি প্রিয়তমে চিরয়ত্যাংহকা তু বা
বিরহোৎকণ্ঠিতা ভাববেদিভিঃ সা সন্নীৱিতা।”

নিরপরাধ প্রিয়ের আগমনের বিলম্বহেতু নারিক। যদি উৎকণ্ঠিত হৃদয়ে
অবস্থান করে, তাকে ‘উৎকণ্ঠিতা’ বলা হয়।

ধণ্ডিতা—

“উল্লজ্য সময়ং যন্তাঃ প্রেরানন্তোপভোগবান্।

ভোগলক্ষ্যকিতঃ প্রাতরাগগচ্ছন্তঃ সা হি ধণ্ডিতা।”

পূর্ব সঙ্কেতিত কাল অন্তে যদি প্রিয়তম অল্প নারিকার ভোগচিহ্ন অন্বে
ধারণ করে প্রাতঃ কালে সমাগত হয়, তা দর্শন করে পূর্ব নারিক। ‘ধণ্ডিতা’
অবস্থা প্রাপ্ত হয়।

বিপ্রলক্সা—

“কৃষা সঙ্কেতমপ্রাপ্তে দৈবাজ্জীবিতবল্লভে।

ব্যথমানান্তরা প্রোক্তা বিপ্রলক্সা মনীরিভিঃ।”

সঙ্কেত করে প্রিয়তম যদি না আসে, তাহ’লে, যে নারিকার অন্তর ব্যথিত
হয় তাকে ‘বিপ্রলক্সা’ বলে।

কলহাস্তৱিতা—

“বা সখীনাং পুরঃ পাদপতিতং বল্লভং কৃষা।

নিরস্ত পশ্চাত্তপতি কলহাস্তৱিতা হি সা।

যে নারিক। ক্রোধভরে সখীজনের সম্মুখে পদানত বল্লভকে পরিত্যাগ করে
পরে অতিশয় অহুতপ্ত হয়, তাকে ‘কলহাস্তৱিতা’ বলা হয়।

প্রোষিতভর্তৃকা—

“দূরদেশং গতে কাস্তে ভবেৎ প্রোষিতভর্তৃকা।”

নাগক দূরদেশে গমন করলে সেই নারিকাকে প্রোষিতভর্তৃকা বলা হয়।

স্বাধীনভর্তৃকা—

“স্বাৱভাসন্নৱিতা ভবেৎ স্বাধীনভর্তৃকা।”

কান্ত যে নারিকার স্বাধীন হয়ে সকল সময় কাছেই অবস্থান করে সেই

নায়িকাকে ‘বাধীনভর্তৃকা’ বলা হয়। এ ছাড়া চার রকমের নায়কের উল্লেখও আছে, যথা—ধীরোদাস্ত, ধীরললিত, ধীরশান্ত, ধীরোদ্ধত।

ধীরোদাস্ত—যে নায়ক হৃদয়, গাভীরগুণসম্পন্ন, বিনয়ী ও ককণ তাকে ‘ধীরোদাস্ত’ বলে।

ধীরললিত—যে নায়ক কিশোর, পরিহাসবিশারদ, প্রেমসীবশ এবং সংসার দায়িত্ব থেকে মুক্ত; তাকে ‘ধীরললিত’ বলে।

ধীরশান্ত—যে নায়ক শমপ্রকৃতি, ক্রেশসহিষ্ণু, বিবেচক ও বিনয়প্রভৃতি গুণযুক্ত তাকে ‘ধীরশান্ত’ বলে।

ধীরোদ্ধত—যে নায়ক মাৎসর্যবান, অহংকারী, মারাবী ও চঞ্চল তাকে ‘ধীরোদ্ধত’ বলে।

প্রাচীন নাট্যশাস্ত্রকাররা এইভাবে নাটকের রসবিচার এবং নায়ক নায়িকা ভেদ প্রভৃতির বিচার করেছেন। ভারতীয় নৃত্যেও এই সকল নায়ক নায়িকা ভেদের প্রয়োগ হয়ে থাকে। এখন বিচার্য বিষয়, ভারতীয় নৃত্য কি ভাবে রসপুষ্ট হয়েছে এবং এতে নায়ক-নায়িকা ভেদের প্রয়োগই বা কিভাবে হয়।

ভারতের চারটি অঞ্চলের নৃত্যশৈলী নিয়ে আলোচনা করা যাক। পূর্বাঞ্চলের মণিপুরী ‘রাস’ নৃত্য প্রভৃতিতে দর্শক ও শিল্পীরা গোপীভাবে বিভাবিত হন এবং তাঁরা মনে করেন যে, ত্রিভঙ্গমুরারিই একমাত্র রসিক পুরুষ। গোপীভাবে বিভাবিত মণিপুরী দর্শকরা সেই রসিকপুরুষের রসাস্বাদন করেন। কিন্তু এই রসাস্বাদন একমাত্র সহৃদয়সংবাদী মনই করতে পারে। রতিভাব বিভাব, অল্পভাব ও স্থায়ীভাবে সাহায্যে রসিকজনের রসাস্বাদনের ফলে শূকার রসে পরিণত হয়। রাসনৃত্যের প্রবর্তক শ্রীশ্রীভাগ্যচন্দ্র মহারাজ শ্রীমন্তাগবতের রাসনৃত্যের ভাবটি মণিপুরী রাসনৃত্যের অন্তর্গত ‘ভঙ্গী পারেও,’ এর ২৩, ২৫ ও ২৬ পর্যায়ে প্রদর্শন করেছিলেন। শ্রীমন্তাগবতের উক্ত শ্লোকটি হচ্ছে—

“পাদস্তাগৈস্তু জবিধুতিভিঃ সন্নিভৈজ্জং বিলাসৈঃ

ভজ্যামৈশ্চলকুচপটৈঃ কুণ্ডলৈর্গলোলৈঃ।

খিড়মুখ্যঃ কবররসনাগ্রহঃ কৃষ্ণবধো

গায়ন্ত্যন্তঃ তড়িত ইব তা মেঘচক্রে বিরজঃ”

পাদবিক্ষেপ, করসঞ্চালন, হৃৎস্পন্দন হাসির সঙ্গে জ্বলিলাস, স্বাভাবিক ক্রশতাহেতু নৃত্যকালীন পরিবর্তন প্রভৃতির দ্বারা ঈষৎ ভ্রূরভাবাপন্ন কটির স্নহ

সকালন, জুজুঁর সঙ্গে মুখে মুখ হাসি, গুণবন্ধুত্বের দোহুলায়ান দুকুল ও গণ্ডে দোহুলায়ান কুণ্ডলের সঙ্গে স্বদেশিন্দুজ বদনমণ্ডলে শোভিত শ্রীকৃষ্ণের গুণগানে রত গোপীদের দেখে মনে হচ্ছিল যেম যেমের কোলে বিদ্যায় চমকচ্ছে। এই শ্লোকের ভাবটিই উক্ত রাসনৃত্যে প্রতিকলিত হয়। এর রস হচ্ছে শৃঙ্গার এবং স্বামীভাব হচ্ছে রতি। এই রতিভাব গোপী ও শ্রীকৃষ্ণ উভয়কেই অবলম্বন করেছে। গোপীদের অবলম্বন হলেন শ্রীকৃষ্ণ এবং শ্রীকৃষ্ণের অবলম্বন হলেন গোপীরা। পরম্পরের হাত সংবদ্ধ অবস্থায় নৃত্য হ'ল অল্পভাব। মণিপুরী রাসনৃত্যের ভেতরও শৃঙ্গার রসই প্রধান। তবে মণিপুরী রাসনৃত্যে শৃঙ্গার রসের সঙ্গে ভক্তিরসেরও মিশ্রণ থাকে; যদিও পূর্বোক্ত আটটি রসের মধ্যে ভক্তি রসের উল্লেখ নেই, তবুও বৈষ্ণবাচার্য্য ভক্তিরসকে স্বীকার করেছেন।

নাট্য ও নাট্যিকা প্রকরণের প্রায় সকল অবস্থাই মণিপুরী নৃত্যে প্রদর্শিত হয়ে থাকে। তার কারণ, বাংলা দেশে প্রচলিত লীলা কীর্তনের সঙ্গে এই নৃত্য হয় বলে রাধাকৃষ্ণের সকল লীলাই এতে রূপায়িত হয়ে থাকে। সেইজন্তে নাট্য নাট্যিকার ভেদ এতে পরিবেশন করবার বিশেষ স্বযোগ রয়েছে। নাট্যশাস্ত্রে মূনি ভরত বলেছেন, ভারতের পূর্বাঞ্চলে ভারতী ও আরভটী বৃত্তির প্রয়োগ ছিল। কিন্তু আচার্য্য ভরতের এই উক্তি মণিপুরী রাসনৃত্য সযত্নে প্রযোজ্য নয়। কারণ মণিপুরী রাস মধ্যযুগের পরবর্তীকালে সৃষ্টি হয়েছে। সেইজন্তে এতে মূনি ভরত কথিত পূর্বোক্ত ভারতী অথবা আরভটী বৃত্তির প্রয়োগ দৃষ্ট হয় না। তবে কৈশিকীবৃত্তির প্রয়োগ আছে। এতে মধুর রসের প্রাবল্য থাকলেও ভরতনাট্যম্ নৃত্যের মত সেরকম উচ্ছল ও অভিনয় প্রধান নয়। কারণ মণিপুরী নৃত্যে অভিনয়ের স্থান অতি অল্প। যদিও এক একটি লীলা নিয়ে এই নৃত্য হয়ে থাকে, তবুও মুখের অভিব্যক্তি নেই বললেই হয়।

দক্ষিণ-ভারতের রাজ্য অঞ্চলের ভরতনাট্যম্ নৃত্য শৃঙ্গাররসপ্রধান। মূনি ভরত দেশে দেশে বৃত্তির প্রয়োগ সযত্নে যে বিবরণ দিয়েছেন তাতে তিনি স্পষ্টই বলেছেন যে, দাক্ষিণাত্যে শৃঙ্গাররসের আধিক্য—“তত্র দাক্ষিণাত্য-স্তাবৎনৃত্যগীতবাত্তাঃ কৈশিকীপ্রায়াঃ চতুর-মধুরললিতাভিনয়শ্চ।” দাক্ষিণাত্য বলতে দক্ষিণ সমুদ্র থেকে বিদ্যাপর্বতের মধ্যবর্তী দেশগুলি। এই নৃত্যে, নৃত্য ও অভিনয় এই দুটি অংশেই শৃঙ্গার রসের প্রাধান্য দেওয়া হয়। নৃত্যাংশে প্রীতিসকালন ও জ্ঞানসকালন দৃষ্টিসকালন প্রভৃতি অল্পভাবের দ্বারা

রতিভাবের সৃষ্টি হয়। এই রতিভাবই শৃঙ্গাররসে পরিণত হয়। দেবতা প্রেমিকের আসন গ্রহণ করেন এবং নর্তকীরা প্রেমিকার স্থান গ্রহণ করেন। ভরতনাট্যম্ নৃত্যে শৃঙ্গার রস ছাড়া অন্যান্য রসের স্থান অতি অল্প। তামিল সঙ্গীতশাস্ত্রের গ্রন্থ ‘নটনাদি-বান্ধবজনম’-এ ষাটশ তাত্ত্বের যে বিবরণ দেওয়া হয়েছে, তাতে আছে যে,—ভরতনাট্যম্ নৃত্য শৃঙ্গার তাত্ত্বের ভিত্তিতে সৃষ্ট। পদম অথবা শব্দম প্রভৃতি সঙ্গীতের ভেতর ‘বিপ্রলম্ব’ ও ‘সন্তোগ’ শৃঙ্গারের যে উপস্থিতি লক্ষ্য করা যায়, ভরতনাট্যম্ নৃত্যের গুরুদের মতে তার ভিন্ন ব্যাখ্যা করা হয়। তাঁদের মতে সন্তোগ শৃঙ্গারে নায়কের বিরহে নায়িকার প্রত্যক্ষ-ভাবে বিরহ বস্ত্রণা উপস্থিত হয়।

বিপ্রলম্ব শৃঙ্গারে কোন রকম নিমিত্ত অবলম্বন করে নায়িকার বিরহ জাগ্রত হয়। যেমন মলয় পবন, ভ্রমরের গুঞ্জন, পূর্ণিমা চাঁদের আলো ইত্যাদি নায়িকার মনে পরোক্ষভাবে বিরহভাব জাগ্রত করে তোলে, একেই বিপ্রলম্ব শৃঙ্গার বলা হয়।

রসতত্ত্ব বিচার করলে দেখা যায় যে, এই নৃত্যশৈলীতে শৃঙ্গাররসের পূর্ণ বিকাশ হয়েছে। সাধারণতঃ ‘শব্দম’ গানে বিপ্রলম্ব শৃঙ্গারের যে ৪টি ভেদ আছে, তার ভেতর দুটি ভাগ বিশেষভাবে পরিলক্ষিত হয় ; যথা মান ও প্রেমবৈচিত্র্য। মানের ভেতর প্রিয় অঙ্গে ভোগচিহ্ন দর্শন, স্বপ্নে প্রিয় ও অশ্রু নায়িকার সঙ্গ দর্শন প্রভৃতি রূপায়িত হয় এবং প্রেমবৈচিত্র্যের ভেতর নিজের প্রতি আক্ষেপ, সখীর প্রতি আক্ষেপ, কল্মষের প্রতি আক্ষেপ প্রভৃতি নৃত্যের মাধ্যমে প্রদর্শিত হয়। সন্তোগের ভেতর সংক্ষিপ্ত সন্তোগ (হস্তাকর্ষণ, বস্ত্রাকর্ষণ, অকস্মাৎ চুসন) ও সমৃদ্ধিমান সন্তোগের (স্বপ্নে মিলন, ভাবোন্মাদ, একত্রে নিদ্রাবস্থা) বিষয়ও নৃত্যে পরিবেশিত হয়। ভরতনাট্যম্ নৃত্যকে নায়িকা প্রধান বলা যেতে পারে। নায়িকার সকল অবস্থাই এতে সুন্দরভাবে ও বিশদ ভাবে প্রদর্শিত হয়। হাস্তে, লাস্তে, মান ও অভিমানে নায়িকা যেন মূর্ত হয়ে ওঠে।

কেরালার কথাকলি নৃত্য বীররস প্রধান। বীররস প্রধান এইজন্তে বলছি যে, এতে মহাকাব্য অথবা পুরাণের নায়কের শৌর্ধ, বীর্য, দয়া, দাক্ষিণ্য অথবা ক্রোধে ভক্তি ইত্যাদি বিশদভাবে প্রদর্শিত হয়। পূর্বে এই নৃত্যনাট্যে পুরুষের দ্বারা স্ত্রীভূমিকা অভিনয় করে রতিভাবের অবতারণা করা হত। কিন্তু এই নৃত্যনাট্য শৃঙ্গাররসপ্রধান নয়। সেইজন্তে রতিভাব সঞ্চারীভাবের মত স্বর্ণহারী।

শাক্‌দেব নাট্যধর্মী বলতে নৃত্যকেই বুঝিয়েছেন। আচার্য ভরত নাট্যধর্মী বলতে স্পষ্টভাবে নৃত্য বলেন নি, তবে অঙ্গহারাভিনয়ের প্রাধান্ত দিয়েছেন। নাট্যধর্মীর বিবরণে তিনি বলেছেন যে, স্ত্রী ও পুরুষ চরিত্রে একই শিল্পী অভিনয় করতে পারেন। কথাকলি নৃত্যেও আমরা দেখি নারীচরিত্রগুলি সাধারণতঃ পুরুষরা অভিনয় করে থাকেন। প্রতিনায়ক অথবা অস্ত্রান্ত চরিত্রেরদ্বারা বীভৎস অথবা রৌদ্ররসেরও অবতারণা করা হয়। ‘ভীষ্মের রক্তপান’, ‘পুতনাবধ’ ইত্যাদি অংশগুলি বীভৎস রসের সৃষ্টি করে। এই সকল দৃশ্য সাধারণতঃ অস্ত্রান্ত নৃত্যশৈলীতে দেখা যায় না। এই নৃত্যনাট্য অভিনয় প্রধান বলে নবরসের প্রায় সবগুলিই প্রদর্শিত হয়ে থাকে। একে ‘আরভটী’ বৃত্তির অন্তর্গত বলা যেতে পারে। কারণ সঙ্গীতরসদ্বাক্ষরে আরভটী বৃত্তির বিশ্লেষণ প্রসঙ্গে বলা হয়েছে যে, ক্রোধ প্রভৃতি প্রকাশ করতে ‘আরভটী’ বৃত্তির প্রয়োজন হয়। এই নৃত্যে অল্পভাবের প্রকাশভঙ্গী সূক্ষ্মতর। কথাকলিকে নায়কপ্রধান নৃত্যনাট্য বলা যেতে পারে।

কথক নৃত্যকেও শৃঙ্খার রসপ্রধান বলা যেতে পারে। ষষ্ঠ ষষ্ঠভাবে রাধাকৃষ্ণের মধুর প্রেমলীলা এই নৃত্যে অভিব্যক্ত হয়। যেমন ‘বমুনাপুলিনে’, মাধনচুরি, ‘গোবর্ধনধারণ’ ইত্যাদি মধুর রসের সৃষ্টি করে; অপর পক্ষে দেবতাদের ক্ষুব্ধ-স্তম্ভি মনে সাম্বিকভাবেও প্রেরণা দান করে। যদিও বিহিংস-ভাবে প্রদর্শিত হয় বলে এই নৃত্য রসধ্বন হবার আগেই শেষ হয়ে যায়, তবু একটি মধুর আবেশের সৃষ্টি করে দর্শকমনকে উদ্বেলিত করে তোলে। কিন্তু বধন ঠুমরী গানের সঙ্গে ‘ভাব’ প্রকাশ করা হয় (অভিনয়), তখন রসসৃষ্টি সার্থক হয়। কারণ নারিকা ভেদের সকল প্রকরণগুলি এতে ব্যক্ত হয়। কথকনৃত্যে পালা কীর্তনের মত নারিকার ভেদ প্রদর্শিত হয় না বটে, কিন্তু ছিন্ন ছিন্নভাবে নারিকার অবস্থাগুলি প্রদর্শিত হয়। অবশ ঠুমরী গানে নানা রকম সঞ্চারীভাবের সঙ্গে নারিকার বিভিন্ন অবস্থা রূপায়িত হয়। এতে নায়ক নারিকা উভয়ই প্রধান। এই নৃত্য তাল লয় প্রধান বলে এতে অভিনয়ের প্রদর্শন অপেক্ষাকৃত কম। অল্পভাবের প্রকাশও সূক্ষ্মতর।

ভারতের চারটি নৃত্যধারার আলোচনা করে দেখা গেল, ‘কথাকলি’ ব্যতীত অস্ত্রান্ত নৃত্যগুলিতে শৃঙ্খাররসই প্রধান। শিল্পী, কবি, সাহিত্যিক, আলঙ্কারিক প্রত্যেকেই শৃঙ্খার রসের অল্পময় মাধুর্য স্বীকার করেছেন। নৃত্যনাট্যে

অথবা নৃত্যে রসস্থিতি সার্থক তখনই, যখন তা স্ফুৰ্ণভাবে মঞ্চে উপস্থাপিত হয় ও দর্শক মনকে নিবিড়ভাবে আকৃষ্ট করে। আখ্যানবস্তু, মুদ্রা, আঙ্গিক্যভিনয় মুখের অভিব্যক্তি, বেশভূষা ও মঞ্চসজ্জার ওপর এই রসস্থিতি অনেকাংশে নির্ভর করে। শিল্পীর মনে গভীর অহুত্ব না থাকলে রসস্থিতি সার্থক হয় না।

মঞ্চে যা প্রদর্শিত হয়, নাট্যকাররা তাকে ‘অবস্থান’ বলেছেন। আগন্তিক স্বয়ং হৃৎকের গভীর অহুত্বকে শিল্পী যখন অকল্পিত ও ভাবের দ্বারা দর্শকের মনে রসের সঞ্চার করে গভীর আবেগের সৃষ্টি করেন, তখনই নৃত্যে অথবা নাট্যে রসস্থিতি সার্থক হয়। প্রাচীন নাট্যকাররা একে বলেছেন ‘অহুত্ব’। নাটকে অথবা নৃত্যে আমরা লোকবৃষ্টির অহুত্ব বা অহুত্ব করি অর্থাৎ বিশ্বপ্রকৃতির অন্তর্নিহিত ভাবটিকেই প্রকাশ করি। অভিনয় গুণ বলেছেন— ‘অহুত্ব ইতি হি সদৃশকরণম্।’ শিল্পী লোকবৃষ্টির অহুত্ব করবেন বটে, কিন্তু ভাবাবেগের আতিশয্যে আত্মহারা হয়ে অভিনয় বস্তু সম্বন্ধে কখনই সচেতনতা হারাবেন না। মুনি ভরত বলেছেন “তদন্তে অহুত্ববর্জা”। নান্দীর পর অহুত্বকে (অভিনয়কে) বাঁধতে হয় অর্থাৎ নাট্যের প্রস্তাবনা করতে হয়। দশটি রূপকের ভেতর কোনটি অভিনীত হবে তারই পূর্বাভাস দিতে হয়। এ. কে. কুমারস্বামী এই কথাটিই স্ফুৰ্ণভাবে বিশ্লেষণ করেছেন— “The actor should not be carried away by the emotions he represents, but should rather be the over conscious master of the puppet show performed by his own body on the stage.” সুতরাং এ কথা ঠিক যে, শুধুমাত্র হাসি, কান্না প্রভৃতির অহুত্বেরই রসস্থিতি হয় না। যখন তা শিল্পীর শিল্প প্রতিভার গুণে স্ফুৰ্ণময়িত হয়ে মঞ্চে উপস্থাপিত হবার সঙ্গে সঙ্গেই সহৃদয়সংবাদী মনকে সরস করে তোলে, তখনই রসস্থিতি সার্থক হয়।

ভরতমুনি বলেছেন—

“নান্যভাবোপসম্পন্নং নানাবস্থাস্তরাত্মকম্।

লোকবৃষ্টাহুত্বকরণং নাট্যমেতদ্বদ্য কৃতম্।”

সুতরাং আদর্শ শিল্পীর পক্ষে রসবিচার শক্তি এবং ক্ষেত্রাহুত্বের তার সার্থক পরিবেশন একান্তই আবশ্যিক। তা না হলে রসস্থিতি অভিনয় সামগ্রিক ভাবে নাট্য প্রচেষ্টাকে ব্যর্থ করে দেয়।

নৃত্যমুখ্য ও পূর্বনৃত্য



নমস্তুভ্য মহাদেব সর্বলোকোদ্ভবঃ ভবন্ ।
অগংপিতামহং টেব বিষ্ণুমিত্রং শুভং তথা ।
এতান্চাত্তান্চ দেবর্ষীন প্রণম্য রচিতাঞ্জলিঃ ।
যথাহানান্তরগতান্ সমাবাহ ততো বদেৎ ॥

রঙ্গমঞ্চ ও পূর্বরঙ্গ

যবনিকার অর্থ।

আধুনিক রঙ্গমঞ্চ ও তার আধুনিক বৈজ্ঞানিক সরঞ্জাম দেখে আমাদের মনে হতে পারে যে, রঙ্গমঞ্চের ব্যবহার আমরা বিদেশাগতদের কাছ থেকে শিখেছি। কেউ কেউ মনে করেন যে, আইওনিয়ান প্রভাব আমাদের ভারতীয় রঙ্গমঞ্চ গঠনে সহায়তা করেছে। ‘যবনিকা’ কথাটি আমাদের এই বিভ্রান্তির সৃষ্টি করেছে। তাঁদের মতে গ্রীসীয় শব্দটি এসেছে ‘যবন’ শব্দটি থেকে। ‘যবনিকা’ শব্দের অর্থ হচ্ছে পর্দা। স্তম্ভাং যবন কতৃক ব্যবহৃত পর্দা; এই কথা মনে করাই স্বাভাবিক। ‘যবন’ বলতে বিদেশাগতদের বোঝাত। স্তম্ভাং এ কথা স্বাভাবিক ভাবেই বিশ্বাসযোগ্য যে, যবনিকা তাঁরাই ব্যবহার করতেন এবং রঙ্গমঞ্চের প্রচলন তাঁরাই করেছিলেন।

প্রাচীন রঙ্গমঞ্চ :—

কিন্তু এই ধারণা ভ্রান্ত। প্রথমতঃ সংস্কৃত শব্দকোষে আমরা ‘যবনিকা’ শব্দটি পাই। এর অর্থ হচ্ছে ‘বন্ধন’। রঙ্গমঞ্চের পর্দাকেও এক রকম বন্ধন বলা যেতে পারে। কারণ রঙ্গমঞ্চ ও নেপথ্যবিশ্রাসকে লোকচক্ষুর অন্তরাল করবার জন্য পর্দা দিয়ে আবেষ্টনের সৃষ্টি করা হয়। স্তম্ভাং যবনিকার অপভ্রংশ যবনিকা হতে পারে এ কথা মনে করা অসঙ্গত নয়। এ ছাড়া আচার্য ভরতের নাট্যশাস্ত্রে যে বিবরণ আছে তা পড়ে আমাদের এই বিশ্বাস জন্মায় যে, প্রাচীন যুগেও বিজ্ঞানসম্মত উপায়ে ভারতে রঙ্গমঞ্চ প্রস্তুত হত। এই রঙ্গমঞ্চগুলির ক্ষেত্র ছিল সাধারণতঃ পর্বত গুহা। যোগীমারা গুহা ও সীতাবেলা গুহার রঙ্গমঞ্চ এর প্রকৃষ্ট উদাহরণ। এ ছাড়া প্রাচীন সংস্কৃত নাটকেও রঙ্গমঞ্চের বহু উল্লেখ আছে। প্রাচীন ভারতে রঙ্গমঞ্চের নির্মাণ পদ্ধতি পর্বত গুহার আকারে ছিল।

মুনি ভরত বলেছেন—

“কার্ঘ্যঃ নৈলগুহাকারো দ্বিত্ব্মির্নাট্যমণ্ডপঃ।”

এই নির্মাণ পদ্ধতির বিজ্ঞানসম্মত সার্থকতাও যথেষ্ট রয়েছে। তার কারণ

গুহার ভেতরে মধ্যবর্তী ছাদ যদি উঁচু হয় এবং দুই পাশ ক্রমশঃ নীচু হয়ে আসে, তাহলে শব্দ প্রতিফলিত হয়ে গুহার যে কোন অঙ্গাঙ্গী থেকে স্পষ্ট শোনা যায়। এই কারণে নাট্য গৃহ গুহার আকৃতিবিশিষ্ট হওয়া উচিত।

মুনি ভরত রক্ষসঃ প্রভৃতির সমস্ত বিবরণই অতি বিস্তৃতভাবে আলোচনা করেছেন। এখানে সংক্ষেপে তার আলোচনা করছি। প্রথমেই তিনি ভূমি মনোনয়ন ব্যাপারে পাঁচ রকম ভূমির উল্লেখ করেছেন; যথা—সমা, স্থিরা, কঠিনা, কৃষ্ণা ও গৌরী। ‘সমা’ বলতে নাতি-নিম্ন ও নাতি-উচ্চ ভূমি নির্দেশ করে। ‘স্থিরা’ হচ্ছে অচলস্থাবা অর্থাৎ যা সহজে ধসে যায় না। ‘কঠিনাকে’ অল্পস্বরা বলা হয়েছে অর্থাৎ উর্বরাশক্তিসম্পন্ন। ‘কৃষ্ণা’ ও ‘গৌরী’, মাটির বর্ণ অনুসারে নাম ধরে। সর্বপ্রথমে এই সকল ভূমিকে শোধন করে লাকল দিয়ে লতা, গুল্ম, পাখর উঠিয়ে কেলতে হয়।

ভূমি শোধনের বিস্তৃত বিবরণের পর প্রেক্ষাগৃহ তৈরীর বিস্তৃত নির্দেশ দেওয়া হয়েছে। তাতে দেখা যায় যে, প্রেক্ষাগৃহ তিনরকমের—বিকৃষ্ট, চতুরস্র ও ত্র্যস্র। আরতন অনুসারে এদের জ্যেষ্ঠ (বড়), মধ্য (মাঝারি), অবর (ছোট) এই তিন শ্রেণীতে বিভক্ত করা হয়েছে।

শতং চাষ্টৌ চতুঃ বষ্টিহস্তা ষাঞ্জিশদেব চ।

অষ্টাধিকং শতং জ্যেষ্ঠং চতুঃবষ্টিম্ মধ্যমম্।

কনীরস্তু তথা বেদ্বহস্তা ষাঞ্জিশদিদ্রতে ॥’

“দেবানাং তু ভবেজ্জ্যেষ্ঠং নৃপাণাং মধ্যমং ভবেত্।

শেবানাং প্রকৃতীনাং তু কনীরঃ সংবিধীয়তে।”

‘জ্যেষ্ঠ’ ১০৮ হস্ত, ‘মধ্যম’ চৌবষ্টি হস্ত এবং ‘কনিষ্ঠ’ বজ্রিশ হস্ত হবে। দেবতাদের জন্তে জ্যেষ্ঠ, নৃপদের জন্তে ‘মধ্যম’ এবং সাধারণ প্রজাদের জন্তে ‘কনিষ্ঠ’ প্রেক্ষাগৃহ নির্দিষ্ট ছিল। বিকৃষ্ট (আয়তাকৃতি) হচ্ছে জ্যেষ্ঠ, চতুরস্র (বর্গাকৃতি) হচ্ছে মধ্যম, এবং ত্র্যস্র (ত্রিকোণ) হচ্ছে কনিষ্ঠ।

“প্রেক্ষাগৃহাণাং সর্বেষাং প্রশস্তং মধ্যমং স্মৃতম্।

তত্র পাঠ্যং চ গেরং চ স্থপ্রাভ্যতরং ভবেত্ ॥”

আচার্য ভরত মধ্যম প্রেক্ষাগৃহ সব থেকে প্রশস্ত বলেছেন। এতে পাঠ্য এবং গের স্থপ্রাভ্য হয়। চীকাকার অভিনব গুপ্তের মতে ‘সমবকার’ রূপাংশে জ্যেষ্ঠ নাট্যগৃহই শ্রেয়। নাট্যশাস্ত্রে মধ্যম প্রেক্ষাগৃহ তৈরীর পূর্ণ বিবরণ আছে।

একটি চৌষটি হাত পরিমাণ জায়গাকে সমান দুই ভাগে ভাগ করতে হবে। যে স্থতো দিয়ে পরিমাপ করা হবে তা কার্পাস, তুলা, বাঘজ ঘাস এবং মুন্ডা ঘাস অথবা বকলজাত রজ্জু দিয়ে নির্মিত হবে। কোন বিশেষজ্ঞকে দিয়ে তৈরী করাতে হবে। এমনভাবে স্থতোটি তৈরী করতে হবে যে, যাতে এর ভেতর কোন জোড়া না থাকে অথবা না ছেঁড়ে। যদি এর মধ্য ভাগ ছিঁড়ে যায় তাহলে সম্বাদিকারীর মৃত্যু হয়। যদি তৃতীয় ভাগ ছেঁড়ে, তাহলে রাষ্ট্রকোপ হয় এবং চতুর্থভাগ ছিঁড়ে গেলে প্রধান নাট্যাচার্যের মৃত্যু হয়। হাত থেকে পড়ে গেলেও ক্ষতির সম্ভাবনা থাকে। স্থতরায় অত্যন্ত সাবধানের সঙ্গে এই স্থতো ব্যবহার করা উচিত। দুইভাগে বিভক্ত প্রেক্ষাগৃহের একটি ভাগকে চারভাগে বিভক্ত করে তার একটি ভাগকে রঙ্গশীর্ষের জন্তে অবশ্যই রাখতে হবে। সবথেকে পেছনভাগ (পশ্চিম) নেপথ্য গৃহের জন্তে রাখতে হবে। পূর্বভাগে দর্শকদের জন্তে স্থান নির্দিষ্ট থাকবে। নাট্যশাস্ত্রের গায়কোয়ার সংস্করণে ডি. স্বকোরাও যে মন্তব্য করেছেন, তা বিশেষ প্রাধান্যযোগ্য। তিনি বলেছেন যে, রঙ্গশীর্ষ অথবা মন্তব্যায়নীর জন্তে কোন স্থান ভাগ করা নেই।

শুভ তিথিতে ও অম্লকূল মুহূর্তে ব্রাহ্মণদের তৃপ্তি বিধান করে ‘পূজাহ’ বাক্য উচ্চারণ ও শাস্তিবারি সেচন করে তারপর স্থতো বিস্তার করতে হবে। শঙ্খ, ধনুর্ভি, মৃদঙ্গ প্রভৃতি বাজ্ঞানির সঙ্গে নাট্যগৃহের ভিত পুজো করতে হবে এবং অবাস্তিত ব্যক্তিদের সেখানে প্রবেশ নিষিদ্ধ থাকবে। নানারকম খাদ্যবস্তু ও ফুলের অর্ঘ্য সাজিয়ে নক্ষত্র রাজ্যিত রাত্রে দশদিকে দশদিকপালকে নিবেদন করতে হবে। পূর্বদিকে শুক্র অন্ন, পশ্চিমদিকে গীত অন্ন, দক্ষিণদিকে নীল অন্ন, ও উত্তর দিকে লোহিত অন্ন ময়োচ্চারণপূর্বক নিবেদন করতে হবে। দারোদঘাটনের সময় ব্রাহ্মণদের দ্ব্যতসংযুক্ত পরমায়, রাজস্ববর্গকে মধুপূর্ব এবং অজ্ঞাতদের শুড়ের সঙ্গে অন্ন বণ্টন করতে হবে। অম্লকূল মুহূর্তে, শুক্রপক্ষে, মূলা নক্ষত্র বধন শুভ, তখন কোন স্থধীজনের দ্বারা এই দারোদঘাটন করতে হবে। এর পর প্রাচীর গাঁথা হলে রোহিণী অথবা শ্রবণা নক্ষত্রযোগে, শুক্রপক্ষে শুভকরণে, স্থধীদয়ের মুহূর্তে স্থপিত আচার্য (যিনি জিরাগ্নি উপবাস করেছেন) দ্বারা শুভ স্থাপন করতে হবে। প্রথম ব্রাহ্মণ শুভ আরের কোণে হওয়া উচিত। এই ক্ষেত্রে দ্ব্যত ও মন্ত্রপুত খেতসর্বপ এবং ব্রাহ্মণদের পায়স দিতে হবে। এতে সকল দ্রব্যই সাদা হবে। কজির শুভে রক্তবর্ণ

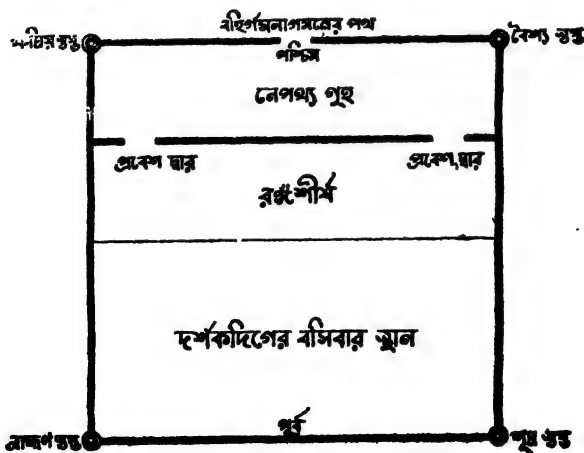
বজ্র, রক্তবর্ণ ফুলের মালা, ও রক্তচন্দন দিতে হবে। ব্রাহ্মণকে শুভ্র দান করতে হবে। বৈষ্ণৱ শুভ্র উত্তরপশ্চিমমুখী হবে। ব্রাহ্মণদের শুভ্র দান করতে হবে। এর সকল জব্যাই হলদে বর্ণের হবে। শূদ্র শুভ্র উত্তরপূর্বমুখী হবে এবং এর সকল জব্যাই নীল রঙের হবে। ব্রাহ্মণজন্মের মূলদেশে স্বর্ণকর্ণাভরণ, ক্ষত্রিয়জন্মের মূলদেশে তাম্রকর্ণাভরণ, বৈষ্ণৱজন্মের মূলদেশে ঘোঁপ্য কর্ণাভরণ এবং শূদ্র জন্মের মূলদেশে লোহার কর্ণাভরণ রাখতে হবে। কিন্তু প্রত্যেক জন্মের মূলেই সোনা রাখতে হবে। জন্মগুলি স্থাপন করার সময় ব্রাহ্মণদের প্রচুর পরিমাণে রত্নদান, গোদান ও বজ্রদান করতে হবে। এই জন্মগুলির ভেতর কোনটি যদি ভুলে কেলা হয়, তাহলে নানারকম কুফল কলে। স্থানান্তরিত হ'লে দেশে বৃষ্টি হয় না, যদি নড়ে যায়, তাহলে মৃত্যুভয় থাকে এবং যদি কাঁপে তবে পরমাজ্যের দ্বারা ভীতি প্রদর্শনের সম্ভাবনা থাকে। জন্ম স্থাপনের সময় অন্নধ্বনি করতে হবে। ব্রাহ্মণ জন্ম স্থাপনের সময় গোদান এবং অশ্বাশ্ব জন্ম স্থাপনের সময় সম্বাদিকারী সাধ্যমত ভোজন করাবেন। এইসকল কাজ নাট্যাচার্যের দ্বারা সম্পন্ন হওয়া উচিত। এই জন্মগুলি রক্ষণগণের কোণের দিকে স্থাপন করা উচিত।

রক্ষণগণ—রক্ষণকে ‘রক্ষণগণ’ বলা হয়েছে। রক্ষণগণের উচ্চতা মন্তবারনীর সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে করতে হবে। অভিনয় দর্পণে ‘রক্ষ’ সঞ্চকে বলা হয়েছে—‘তদগ্রে নটনং কুর্বাৎ-তৎস্থলং রক্ষ উচ্যতে।’ অর্থাৎ যার আগে নর্তন ও অভিনয় করতে হবে, সেই জায়গাকে ‘রক্ষ’ বলা হয়ে থাকে।

মন্তবারনা—এর অর্থ হচ্ছে মন্ত হস্তীর জেগী। চারটি জন্মের সঙ্গে এদের পাগুলি বাঁধা থাকবে। এর দৈর্ঘ্য-রক্ষণীর্ঘের দৈর্ঘ্য অল্পযায়ী হবে। এগুলি রক্ষণীর্ঘের দুপাশকে আবৃত করে রাখবে। মন্তবারনীর একটি গুচ্ছ অর্থ আছে। দেবরাজ ইন্দ্র ‘অর্জব’ দিয়ে বিঘ্ননাশ করতেন বলে তিনি স্বয়ং রক্ষণীর্ঘের পাশে উপস্থিত থাকতেন। মন্তবারনীতে ‘দৈত্যনিষুদনী’ বিদ্যা রাখা হত। ঐরাবত হচ্ছে মহেশ্বরের প্রতীক। বিদ্যাতের শক্তি সঙ্গে ঐরাবতের শক্তি তুলনীয়। সুতরাং ঐরাবত রক্ষণকে সবরকম বাধাবিঘ্ন থেকে রক্ষা করবে। সেইজন্মে এই মন্তবারনী রক্ষণীর্ঘের জন্মের উভয়দিকের সম্মুখভাগে এমনভাবে স্থাপিত হবে যাতে দৃশ্যমান হয়। আরও বলা হয় যে, হিন্দুশাস্ত্রমতে হাতী শুভসূচক মালিক জীব্যের অঙ্গতম।

রঙ্গশীর্ষ—রঙ্গশীর্ষ বলতে রঙ্গের শীর্ষদেশ অথবা উপরিভাগ বোঝায়। হুতরাং রঙ্গশীর্ষের অন্ত্রে পৃথকভাবে কোন স্থান নির্দেশ করা হয় নি। এতে উত্তর ও দক্ষিণে দুটি দরজা নেপথ্য গৃহ থেকে রঙ্গশীর্ষে প্রবেশের অন্ত্রে নির্দিষ্ট থাকবে। নাট্যাচার্য ১৮ রকমের নাট্যমণ্ডপের নির্মাণপদ্ধতি বিশেষভাবে উল্লেখ করে উপসংহারে বলেছেন যে, এইভাবে আরও বহুরকম নাট্যমণ্ডপের পরিকল্পনা করা যেতে পারে। রঙ্গশীর্ষ এমনভাবে ভূশ ও পাথরশূন্য করতে হবে, যেন স্থান আগ্নার মত সমতল ও মন্থন হবে। মুনি ভরত রঙ্গশীর্ষ সম্বন্ধে স্পষ্টই বলেছেন যে “কূর্মপৃষ্ঠং ন কর্তব্যং মংস্তপৃষ্ঠং তথৈব চ।”

এই নাট্যাগৃহকে নানারকম চিত্র ও রত্নাদি দিয়ে সাজাতে হবে এবং নাটক অভিনীত হবার উপযোগী করে নিতে হবে। এইরকম রঙ্গশীর্ষই সাবলীল নৃত্যের উপযোগী এবং এতেই গীতবাতাদির ধ্বনি সহজেই প্রতিধ্বনিত হয়। নাট্যাচার্য আছেন যে, রঙ্গশীর্ষ ষড়্‌দাক দিয়ে তৈরী হবে অর্থাৎ ৬টি কাঠের খণ্ডের দ্বারা এর অবয়ব নির্মাণ করতে হবে। রঙ্গশীর্ষ ও রঙ্গশীর্ষের মধ্যদেশ ফাঁপা হলে নৃত্য ও সঙ্গীতের উপযোগী হয়। ষড়্‌দাক বলতে ছয়খানি কাঠের তৈরী স্তম্ভ। নটনটীদের রঙ্গশীর্ষের ওপর সমস্ত স্থান নিয়ে নৃত্য অথবা অভিনয় করতে হত। এইজন্য সর্বত্র ভারসাম্য রক্ষা করবার জন্য এই ধরনের ষড়্‌দাক



ব্যবহৃত হত। এতে মূল্যবান পাথরও ব্যবহৃত হত। পূর্বে হীরকখণ্ড, দক্ষিণে বৈদূর্ঘমণি, পশ্চিমে স্ফটিক, এবং উত্তরে প্রবাল স্থাপনের বিধান ছিল।

মুনিভরত বলেছেন যে, বিচক্ষণতার সঙ্গে চিন্তা করে স্থির করবার পর নাটক মঞ্চস্থ করলে তা দর্শকের ওপর প্রভাব বিস্তার করে। রক্তশীর্ষের ওপরতলা ও নীচের তলা থাকত। বায়ুচলাচল এবং শব্দনিয়ন্ত্রণের জন্যে নাট্যগৃহে ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র জান্না থাকত। দর্শকরা ইট অথবা কাঠের নির্মিত উচুস্থিতিতে বসতেন।

চতুরঙ্গ (চতুর্কোণ) রঙ্গমঞ্চও এই প্রকার নির্মিত হত। কিন্তু এর দৈর্ঘ্য হত ৩২ হাত। ত্র্যম্ব (ত্রিকোণ) রঙ্গমঞ্চ প্রায় একই রকমের হত। কিন্তু এতে জনসাধারণের প্রবেশের জন্যে মঞ্চের সম্মুখভাগে ও পেছনের দিকে দুটি দরজা থাকত। এর আকার ত্রিভুজাকৃতি। ত্রিভুজাকৃতি রঙ্গমঞ্চের সর্বাঙ্গ দিকটিতে রঙ্গমঞ্চ তৈরী হত এবং বিস্তৃত দিকটি দর্শকদের জন্য নির্দিষ্ট থাকত।

এইভাবে সর্বলক্ষণসম্পন্ন নাট্যগৃহ প্রস্তুত হলে তাতে রঙ্গপুঞ্জের বিধান ছিল। ব্রাহ্মণরা পূজা করতেন। নিশাগমে মন্ত্রপূত বারিসিঞ্জে রঙ্গমঞ্চ দেবতাদের অধিবাসের যোগ্য করে নিতে হত। নাট্যাচার্য নতুন বস্ত্র পরে ত্রিরাত্রি উপবাস করে স্থানান্তরে গমন করে সংযমী হয়ে এবং নিজেকে



বারিসিঞ্জে শুদ্ধ করে রঙ্গমঞ্চকে শুদ্ধ করতেন। প্রথমে সর্বলোকেশ্বর মহাদেব, জগৎপিতামহ ব্রহ্মা, বিষ্ণু ও ইন্দ্রকে নমস্কার করে পরে সরস্বতী, লক্ষ্মী, সিদ্ধি, মেধা, বৃত্তি, স্মৃতি, সোম, সূর্য, মরুৎ ও লোকপালদের নমস্কার করতে হত। অগ্নি, হর, ক্রতু, কাল, কলি, বৃত্ত্য, নিয়তি, কালদত্ত, বিষ্ণুপ্রহরণ, নাগরাজ বাহুবলী, বজ্র, বিদ্যাৎ, সমুদ্র, গন্ধর্ব, অম্বর, মূনি, ভূত, পিশাচ, বক্ষ ও গণপতিকে প্রণাম করে পুষ্পাঞ্জলি দিতে হত। 'জর্জর' পুঞ্জের সময় 'হৃতপ', স্বাপন করতে হত। জর্জর হচ্ছে মহেন্দ্র প্রহরণ। যখন 'জিহ্মদহন' নাটক

অভিনীত হচ্ছিল, সেই সময় নাটকে দৈত্যকুলের পরাজয় দেখে দৈত্যরা ক্রুদ্ধ হয় এবং নাটক পণ্ড করবার জন্তে নটনটীদের অদৃষ্টভাবে আক্রমণ করে তাদের স্থিতিশক্তি বিনষ্ট করে। মহেন্দ্র ধ্যানের দ্বারা সে কথা জানতে পেরে একখানি কংসদণ্ড দিয়ে তাদের অর্জর অথবা স্থবির করে দেন এবং সকলকে রক্ষা করেন। সেই থেকে এই ‘প্রহরণের’ নাম হয়। অর্জর এবং অভিনয়ের পূর্বে এর পুজোও প্রচলিত হয়। অর্জর একটি বাঁশের লাঠি। এই বংশধণ্ডটিকে পাঁচটি রঙে রঙ করা হত; যথা শুক্লবর্ণ (সাদা), নীলবর্ণ, গীতবর্ণ, রক্তবর্ণ এবং নানা বর্ণ। প্রথম অংশে ব্রহ্মা, দ্বিতীয় অংশে শঙ্কর, তৃতীয় অংশে বিষ্ণু, চতুর্থ অংশে কৃষ্ণ (কার্তিকেয়) এবং পঞ্চম অংশে মহানাগ, শেষ, বাহ্যিক প্রভৃতির স্থিতি কল্পনা করা হত। তারপর দেবতা, গন্ধর্ব, যক্ষ, রক্ষ, দশদিকপাল, প্রভৃতির যথাযথ পুজো করবার পর নাট্যাচার্য প্রদীপ দিয়ে রঙ্গভূমি প্রদীপ্ত করতেন। এইভাবে রঙ্গদেবতাদের পুজো অর্থাৎ রঙ্গপুজো শেষ করে পূর্বরঙ্গ সমাপ্ত করবার রীতি ছিল।

পূর্বরঙ্গ—অভিনব গুণের মতে রঙ্গে যা পূর্বে প্রযুক্ত হয় তাই ‘পূর্বরঙ্গ’। অর্থাৎ শীত, তাল, বাজ, নৃত্য ও পাঠ্যের ব্যস্ত ও সমস্তভাবে প্রয়োগকে পূর্বরঙ্গ বলা হয়। সাহিত্য দর্পণে বিশ্বনাথ কবিরাজ বলেছেন—

“যন্ত্রাট্য বস্তনঃ পূর্বং রঙ্গবিল্লোপশাস্তয়ে।

কুশীলবাঃ প্রকুবন্তি পূর্বরঙ্গঃ স উচ্যতে ॥”

সঙ্গীতদামোদরে বলা হয়েছে—

“পূর্বরঙ্গঃ সভাপূজা কবেগোজাদিকৌর্ভনম্।

নাটকাদেস্তথা সংজ্ঞা স্তত্রধারোহিপ্যামুখম্ ॥”

‘নাট্যরঙ্গে শুদ্ধভাবে সভাপূজা হবার পর কবির গোজাদির পরিচয় এবং নাটকের মায় প্রভৃতির দ্বারা স্তত্রধার প্রস্তাবনা (আমুখ) করবেন। একে ‘পূর্বরঙ্গ’ বলা হয়। যাই হোক, ভরতমূনির মতে পূর্বরঙ্গের উনিশটি অঙ্গ। এর মধ্যে নয়টি হচ্ছে অন্তর্ধ্বনিকা এবং দশটি হচ্ছে বহির্ধ্বনিকা। অন্তর্ধ্বনিকা হচ্ছে প্রত্যাহার, অবতরণ, আরম্ভ, আশ্রাবণা, বজ্রপাশি, পরিঘটনা, সজ্জাটনা, মার্গাসারিত ও আসারিত।

প্রত্যাহার—হুতপের বিভ্রাসকে ‘প্রত্যাহার’ বলা হয়েছে।

কুতপ—বীণাদি চতুর্বিধ বাজযন্ত্র ও বাজযন্ত্রীদের সমাবেশকে ‘কুতপ’ বলা হয়েছে। আচার্য ভরত, বৈশিক (বীণাবাদক), বংশীবাদক, মৃদঙ্গ, পণব

ও সহুঁরবাদক প্রভৃতি শিল্পীদের সমাবেশকে ‘কৃতপ বিজ্ঞান’ বলেছেন। শার্জদেব যুদ্ধজাতীয় একটি বাস্তবতাকে ‘কৃতপ’ বলেছেন। নাট্য বা অভিনয়ের ক্ষেত্রে নির্দিষ্ট কৃতপের নাম ‘নাট্য কৃতপ’। এই নাট্যকৃতপ তিন শ্রেণীতে বিভক্ত—উত্তম, মধ্যম ও অধম। শার্জদেব তিনটি কৃতপের সমাবেশকে ‘বৃন্দ’ বলেছেন। সিংহতুপাল ‘বৃন্দ’ অর্থাৎ ‘সংঘাত’ বলেছেন। শার্জদেবের মতে যে বৃন্দে চারজন মূল গায়ক, আটজন সমগায়ক, চারজন বংশীবাদক ও চারজন যুদ্ধবাদক থাকত তার নাম ‘উত্তম বৃন্দ’। যে বৃন্দে দুজন মূল গায়ক, চারজন সমগায়ক, দুজন বংশীবাদক ও দুজন যুদ্ধবাদক থাকত, তার নাম ‘মধ্যমবৃন্দ’। কনিষ্ঠ বা ‘অধমবৃন্দে’ একজন মূল গায়ক, তিনজন সমগায়ক, দুজন বংশীবাদক ও দুজন যুদ্ধবাদক থাকত। ‘কৃতপ বিজ্ঞান’ প্রসঙ্গে মুনি ভরত ‘ত্রিসামের’ কথাও বলেছেন। বাস্তবতাবলি বাজাবার আগে রত্নের অধিষ্ঠাত্রী দেবতা তিনজনের (ব্রহ্মা, বিষ্ণু, মহেশ্বর) মন্ত্র-গান করা হত, তাকে ‘ত্রিসাম’ বলা হয়েছে।

অবতরণ—আচার্য ভরত বলেছেন—“গায়কানাং নিবেশনম্”! গায়কদের প্রবেশ ও উপবেশন হচ্ছে “অবতরণ”। পশ্চিমে পূর্বাভিমুখী হয়ে কৃতপদল বসবেন। গৃহদ্বারদ্বয়ের মধ্যখানে পূর্বাভিমুখী হয়ে যুদ্ধবাদক বসবেন। এদের বামদিকে পাণিকদল থাকবেন। রঙ্গপীঠের দক্ষিণে উত্তরাভিমুখী গায়করা এবং তার আগে উত্তরদিকে দক্ষিণাভিমুখী গায়িকারা বসবেন। এর বামদিকে বৈণিক (বীণাবাদক) বসবেন। নেপথ্যগৃহের মাঝখানে কৃতপ বিজ্ঞান হবে। **আরম্ভ**—“পরিগীত-ক্রিয়ারম্ভ আরম্ভ ইতি কীর্তিতঃ। কৰ্ণগদ্যোতে আলাপের আরম্ভকে ‘আরম্ভ’ বলা হয়।

আত্মপ্রাণা—“আতোত্তরজন্যার্থ তু ভবেদাত্মপ্রাণাবিধিঃ। অর্থাৎ নাট্যের উপযোগী করবার ক্ষেত্রে বাস্তবতাবলিতে রঙ্গনাশক্তি সৃষ্টি করবার নাম ‘আত্মপ্রাণা’।

আতোত্ত—চার রকম বাস্তকে আতোত্ত বলা হয়। এই চার রকম বাস্তব হচ্ছে—তত (বীণা প্রভৃতি বাস্তব), আনন্দ (মুরজা ইত্যাদি), তবির (বাঁশী প্রভৃতি বাস্তব), ও ঘন (কাণ্ড তাল প্রভৃতি বাস্তব)।

বস্ত্রপাণি—“বাস্তবস্তিবিভাগার্থং বস্ত্রপাণির্বিধীয়তে।” বাস্তবস্তি বলতে বাদন পদ্ধতি বোঝাচ্ছে। অভিনব গুপ্ত বলেছেন—“বস্ত্রে প্রারম্ভে হস্তাঙ্গুলি ব্যাপারঃ”।

বেণু প্রভৃতি বাস্তবস্ত্রগুলির ওপর সঙ্গীতের প্রায়শ্চে হস্তাঙ্গুলি চালনার ব্যাপারকে ‘বস্ত্রপাশি’ বলা হয়।

পরিঘটনা—“তন্ত্রোজঃকরণার্থং তু ভবেচ্চ পরিঘটনা”। শক্তি সঞ্চারের জন্তে তন্ত্রীগুলির বধায়থ চালনাকে ‘পরিঘটনা’ বলে।

সঙ্ঘোটনা—“তথা পাণিবিভাগার্থং তবৎ সংঘোটনাবিধিঃ।” পাণিবিভাগকে ‘সঙ্ঘোটনা’ বলা হয়। বীণাবাদ্যের সহায়করূপে মৃদঙ্গজাতীয় বাস্তবস্ত্রের গ্রহাঙ্গ-পঞ্চকের ক্রিয়াকে ‘সঙ্ঘোটনা’ বলা হয়।

মার্গাসান্নিত—“তন্ত্রীভাওসমাবোগান্নার্গাসান্নিতমিহ্মতে”। সমান তালে ও লয়ে একই সঙ্গে বীণা ও মৃদঙ্গ বাজাবার প্রণালীকে ‘মার্গাসান্নিত’ বলা হয়।

আসান্নিত—“কনাপাতবিভাগার্থং ভবেদাসান্নিত ক্রিয়া।” সঙ্গীতের সঙ্গে তাল রক্ষা করার নাম ‘আসান্নিত’। এরপর বহির্ববনিকা। এর দশটি অঙ্গ—গীতবিধি, উত্থাপন, পরিবর্তন, নান্দী, শুকাবকুষ্ঠা, রঙ্গধার, চারী, মহাচারী, ত্রিগত ও প্রয়োচনা।

গীতবিধি—দেবতাদের স্তুতি ও মহিমাকীর্তন-‘গীতবিধি’ বলে পরিচিত। এতে বর্ধমান প্রভৃতি গীতের প্রয়োগ হয়।

উত্থাপন—নান্দীপাঠকরা সর্বপ্রথমেই প্রয়োগের উত্থাপন করেন বলে একে ‘উত্থাপন’ বলা হয়।

পরিবর্তন—চতুর্দিকে ঘুরে লোকপালদের বন্দনা করা হয় বলে এর নাম ‘পরিবর্তন’। পরিবর্তন চার রকমের হয়—প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয় ও চতুর্থ। প্রথম পরিবর্তন স্থিত লয়ে করতে হয়। প্রথমে স্তম্ভধার শুভবস্ত্র পরে পুষ্পাঞ্জলি হাতে প্রবেশ করবেন। তাঁর সঙ্গে দুজন পারিপার্শ্বিক ‘ভুদার’ ও ‘জর্জর’ হাতে প্রবেশ করবেন। স্তম্ভধার মাঝখানে থাকবেন। তাঁরা বৈষ্ণবস্থানে দণ্ডায়মান হয়ে সোঁঠবের লক্ষণ পরিস্ফুট করবেন। এরপর রঙ্গস্থলের মধ্যভাগে প্রতিষ্ঠিত ব্রহ্মাকে পুষ্পাঞ্জলি দিয়ে অভিবাদন করবেন। তারপর জর্জর গ্রহণ, বন্দনা প্রভৃতি হবে। স্তম্ভধারের প্রবেশ থেকে বন্দনা পর্যন্ত প্রথম পরিবর্তন। দ্বিতীয় পরিবর্তন মধ্যলম্প্রাণিত। তৃতীয় পরিবর্তনে মণ্ডপ প্রদক্ষিণ, আচমন করে জর্জর গ্রহণ ও বিয়নাশ প্রভৃতির জন্তে স্লোক উচ্চারণ। চতুর্থ পরিবর্তনে চতুর্ভুজের বধায়বিধি বৈষ্ণবস্থানে অবস্থান করে পুষ্পের দ্বারা বধায়ক্রমে জর্জর, কুতপ ও স্তম্ভধারের পূজা করবেন। এতে গান থাকবে না। শুধুমাত্র

গুণাকর গান থাকবে। এই গান দ্রুত লয়ে গীত হবে। এর পর মধ্যস্থরকে আশ্রয় করে নান্দীপাঠ হবে।

নান্দী—আশীর্বচনযুক্ত শ্লোককে “নান্দী” বলা হয়। এতে আশীর্বাদ, নমস্ক্রিয়া অথবা বস্তুনির্দেশের কোন একটি থাকবে। দেব, দ্বিজ, নৃপ অথবা গুরুজনের স্তুতি কীর্তনই নান্দী। যেহেতু এটি কাব্য এবং কবীজ (নাট্যকার), কুশীলব, পারিষদবর্গ এবং অত্রাত সাধুসম্মানকে আনন্দ দান করে, সেহেতু এর নাম ‘নান্দী’। রঙ্গবিদ্র উপশমের জন্য এর অবশ্যকর্তব্যতা কীর্তিত হয়েছে। “তথাপ্যাবশ্যং কর্তব্য নান্দী বিরোপশাস্তয়ে।”

শুকাবকৃষ্টা—এতে গুণাকর দ্বারা জর্জর স্তুতিমূলক শ্লোক পাঠ করা হয়। একে মুনিভরত ‘জর্জর-শ্লোক-‘দর্শিকা’ বলেছেন।

রঙ্গদ্বার—রঙ্গদ্বার হচ্ছে বাচিক অভিনয়াঙ্গ। যে স্থান থেকে অভিনয়ের সর্বপ্রথম অবতারণা করা হয়, তাকে ‘রঙ্গদ্বার’ বলা হয়।

চারি—অভিনয়ের যে অংশে মহাদেবীর সঙ্গে মহাদেবের শৃঙ্গার প্রধান চরিত্র অঙ্গদ্বার প্রভৃতি দ্বারা প্রদর্শিত হয়, তাকে ‘চারী’ বলে। চারী প্রয়োজনমত জ্যোতি, চতুঃশ ও মধ্যদয়্যাসিত হবে। চারীর শেষে দর্শকদের আনন্দদানের জন্যে দেবদ্বিজাদির স্তবস্তুতি বিষয়ক নানা ভাবসম্বিত মধুর শ্লোক পাঠ করতে হবে। এরপর কবির নাম ও গুণাবলী কীর্তন করতে হবে। দর্শকদের অবগতির জন্যে কোন জাতীয় নাটক অভিনীত হবে প্রস্তাবনায় তার উল্লেখ করতে হবে।

মহাচারী—যে অভিনয়ে মহাদেবের দ্বারা ত্রিপুর মর্দনাদি বিষয়ক যৌতুরঙ্গ প্রধান গীত উক্ত মণ্ডলাঙ্গদ্বারের মাধ্যমে রূপায়িত হয়, তাকে মহাচারী বলে।

ত্রিগত—বিভূষক, সুরঙ্গদ্বার ও পারিপার্শ্বিক কর্তৃক ভবিষ্যৎ নাটকের সূচনা দেওয়ারকে ‘ত্রিগত’ বলে।

প্রয়োচনা—কাব্যের প্রথম উত্থাপনের হেতু সম্বন্ধে সংক্ষিপ্ত উল্লেখ করে সামাজিকদের আমন্ত্রণ ও নিমন্ত্রণ সিদ্ধিকে ‘প্রয়োচনা’ বলা হয়। আশ্রাবণার দ্বারা দৈত্যদের তুষ্ট করা হয়, বক্তৃতাগির দ্বারা দানবদের, পরিষট্টনার দ্বারা রাক্ষসদের, সজ্জাটনার দ্বারা গুহকদের, মার্গাসারিত দ্বারা যক্ষদের, গীতক দ্বারা দেবতাদের, বর্ধমান দ্বারা সাহুচর কৃত্রকে, উত্থাপন দ্বারা ব্রহ্মকে, পরিবর্তনের দ্বারা লোকপালদের, নান্দী প্রয়োগের দ্বারা চন্দ্রকে, অবকৃষ্টের

ঝারানাগদের, শুকাবকুঠের ঝারা পিতাদের, রক্তঝার ঝারা বিষ্ণুকে, অর্জুনের ঝারা
 বিঘ্নবিনায়কদের, চারীর ঝারা উমা এবং মহাচারীর ঝারা ভূতদের সম্মুখ
 করা হয়, এবং একেই পূর্বরঙ্গ বলে। সর্বদেবতার তুষ্টির জন্তে, যশ প্রাপ্তির
 জন্তে, আয়ুঃপ্রাপ্তির জন্তে, বিঘ্ননাশের জন্তে পূর্বরঙ্গের প্রয়োজন। এইভাবে
 নাটকের সূচনায় কুশীলবদের যা করণীয় তা পূর্বরঙ্গ। পূর্বরঙ্গ চারটি ভাগে
 বিভক্ত—দ্র্যাক্ষ, চতুরাক্ষ, শুদ্ধ ও চিত্র। নৃত্যাংশ বর্জিত গীতক অংশ হচ্ছে ‘শুদ্ধ’
 পূর্বরঙ্গ। নৃত্ত সংমিশ্রিত হলে তা ‘চিত্র’ পূর্বরঙ্গ। বাজ, গতিপ্রচার ও
 ধ্রুপাতালে নৃত্ত হলে ‘দ্র্যাক্ষ’ পূর্বরঙ্গ হয়ে থাকে। বিস্তীর্ণ ও সংক্ষিপ্তভেদে দু
 রকমভাবে সম্পন্ন করা যেতে পারে। দ্র্যাক্ষে হাত ও পায়ের দ্বাদশটি আঘাত
 হবে এবং চতুরাক্ষে ষোড়শটি আঘাত হবে। ভারতীকে আশ্রয় করে দ্র্যাক্ষ,
 চতুরাক্ষ ও শুদ্ধ পূর্বরঙ্গ করতে হবে। চিত্র পূর্বরঙ্গে গন্ধর্বরা উদাত্তস্বরে ছন্দুতি
 বাজিয়ে গান করবেন। সিদ্ধরা চারদিকে মালা ছড়াবেন এবং দেবীরা
 অঙ্গহার সহকারে নৃত্য করবেন। নান্দী পার্শ্বের মধ্যে পৃথকভাবে এটি
 করতে হবে। এতে পিণ্ডী সমন্বিত তাণ্ডববিধিতে রেচক, অঙ্গহার, স্ত্রাল
 ও উপস্তাস্ সহ নৃত্ত করতে হবে। এরপর নাটকান্ধিনয় আরম্ভ হবে।

এইভাবে পূর্বরঙ্গের শেষে সূত্রধার অঙ্গগামীদের সঙ্গে রঙ্গমঞ্চ থেকে নিজস্ব
 হবেন। তারপর যবনিকার অন্তরালে ‘আশ্রাবণা’ করতে হবে।

‘আশ্রাবণা’ শেষে সূত্রধার আবার রঙ্গমঞ্চে প্রবেশ করে বৈষ্ণবস্থানে
 দণ্ডায়মান হয়ে সৌষ্ঠব প্রদর্শন করবেন। তারপর উভয়ই নিজস্ব হবেন।
 এর পর ‘চারী’ শুরু হবে। মুনি ভরত বলেছেন, বিধিবদ্ধভাবে পূর্বরঙ্গ
 করলে কোন অভভ হয় না এবং পরিণামে স্বর্গপ্রাপ্তি হয়। কিন্তু যিনি এই
 বিধি লঙ্ঘন করে ইচ্ছামত আচরণ করেন, তাহলে তাঁর ঘোর বিপদ হয়
 এবং পরকালে তির্যগ্‌যোনি প্রাপ্ত হন।

মৃত্যু রূপসজ্জা



“ভায়াহায়াবলী ফুলমৌক্তিকা স্তনযণ্ডনা
প্রকোত্তো ন্যস্তগদ্বয়্য সৌব বিলয়াষিতো ॥”

রূপসজ্জা

নৃত্যে রূপসজ্জা একটি বিশেষ অঙ্গ। বসন, ভূষণ, সাজসজ্জা, মঞ্চসজ্জা ইত্যাদি নানারকম বস্তুসম্ভার আহরণ করবার যোগ্য বলেই একে আহাৰ্য বলা হয়েছে। কৃত্রিম শোভাবর্ধনে রূপসজ্জা অপরিহার্য অঙ্গ; এই জন্তে রূপসজ্জা অভিনয়ের অঙ্গতম অঙ্গরূপে স্বীকৃতি পেয়েছে। চারটি অভিনয়ের ভেতর আহাৰ্য অভিনয়ের গুরুত্ব কিছুমাত্র কম নয়। রূপসজ্জা ও মঞ্চসজ্জা প্রভৃতির দ্বারা নৃত্য অথবা অভিনয়ের চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য, যুগ, কাল, অথবা দেশাচার প্রভৃতি প্রকাশ পায়।

মাহুষ যখন প্রথম জ্ঞানবুদ্ধির কল খেল, তখন থেকে আরম্ভ হ'ল তার দেহকে সজ্জিত করবার চেষ্টা। সেই অঙ্ককারময় যুগে বুদ্ধের বাকল অথবা পাতা দিয়ে অঙ্গ আবৃত করে মাহুষ লজ্জা নিবারণের চেষ্টা করত। সভ্যতার অগ্রগতির সঙ্গে চলল নিজেদের দেহকে সজ্জিত করে অপরদের চোখে স্মদর করবার প্রয়াস। আজ পর্যন্ত এই প্রয়াসের বিরাম নেই। নিজেকে পুরুষের চোখে অপরূপা করে তোলাই নারীর ধর্ম। নারী বিশ্ব প্রকৃতির প্রতীক। বিশ্বপ্রকৃতির মত নব নব রূপসজ্জার নিজেকে সজ্জিত করা নারীর প্রকৃতিগত স্বভাব। স্ততরাং নৃত্যেও রূপসজ্জার সার্থকতা হচ্ছে সৌন্দর্য সৃষ্টি করে দর্শকের মন হরণ করা। সেইজন্তে প্রাচীন নাট্যশাস্ত্রকাররা নৃত্যে রূপসজ্জাকে প্রাধান্য দিয়েছেন এবং নাটকে এর ব্যবহার সম্বন্ধে বিশেষ নির্দেশ দিয়েছেন। বর্তমানে বিভিন্ন নৃত্য-শৈলীতে যে সকল রূপসজ্জার প্রচলন আছে, তা ভারতের প্রাচীন ঐতিহ্যকে যথাযথ অনুসরণ করে না। দেশভেদে, কালভেদে ও আচারভেদে রূপসজ্জা ভিন্ন ভিন্ন রূপ নিয়েছে। কিন্তু প্রাচীন কালেই বা আমাদের রূপসজ্জা কেমন ছিল এবং বিভিন্ন দেশের নৃত্য শৈলীর ওপর এর প্রভাব কি রকম পড়েছে তা প্রাণধানযোগ্য।

কিন্তু তার পূর্বে সভ্যতা বিকাশের সঙ্গে রূপসজ্জা কেমন করে পরিবর্তিত হতে লাগল তা আলোচনা করে দেখা যাক। সভ্যতা বিকাশের প্রথম প্রভাতে তুলা থেকে আত স্ততর বস্ত্রের প্রচলন হ'ল। মহেঞ্জদারো ও হরপ্পার পাওয়া

পৃষ্ঠ ও তক্কা থেকে একথা প্রমাণিত হয়। শুধু বস্ত্র নর, আভরণও কম জনপ্রিয় ছিল না। নৃত্যেও এই সকল আভরণ ব্যবহৃত হত। মহেঞ্জদারোর পাওয়া নর্তকী মূর্তিটির বাম হাতে কনুই থেকে মণিবন্ধ পর্যন্ত অজস্র বালা রয়েছে। কোন কর্ণভূষণ নেই এবং দেহেও কোন বস্ত্র নেই। এর কারণ অজ্ঞান করা শক্ত নয়। কোন দেশের ভৌগলিক অবস্থান, জলবায়ু, ধনিজ দ্রব্য প্রভৃতির সহজলভ্যতার ওপর নির্ভর করে তদনুযায়ী পোষাক পরিচ্ছদ তৈরী হয়। এখনও পর্যন্ত উপজাতি ও আদিমজাতির ভেতর বকল, চামড়ার পোষাক, ধনিজ দ্রব্য থেকে তৈরী গহনা, পাখরের গহনা, শব্দ, শামুক প্রভৃতি সামুদ্রিক জীবের গহনা, পাখীর পালক প্রভৃতির গহনা পরতে দেখা যায়। ভারতবর্ষ গ্রীষ্মপ্রধান দেশ। তার ওপর সিন্ধুদেশের কাছে উষ্ণতা অতি প্রখর ছিল বলে অজ্ঞান করা হয়। হুতরাং মনে হয়, সভ্যতার শৈশব অবস্থার কাপড় পরবার প্রয়োজন সেরকম অল্পভূতি হয় নি। স্থিতিশীল সভ্যতার যুগে এটা বোধ হয় নিশ্চার ব্যাপার ছিল না। জমিলা বুজের অভিযন্ত হজে যে, বহু প্রাচীন কালে শিশুরের মত ভারতবর্ষেও কোন কোন নৃত্য অনাবৃত দেহে করা হত। সেই কারণে নর্তকীটির দেহ নগ্ন। তবে উত্তরীয়, শিরোধান (পাগড়ী) প্রভৃতির যে প্রচলন ছিল তাতে কোন সন্দেহ নেই। সিন্ধু সভ্যতার পাওয়া পুরোহিতের মূর্তিতে পাগড়ী ও উত্তরীয়ের ব্যবহার দেখা গিয়েছে। এর অতিরিক্ত কিছু জানা যায় নি।

প্রাচীন যুগের সাজসজ্জা—এর পরবর্তী বৈদিকযুগে ক্রিয়াকর্ম পশুচর্ম বস্ত্র হিসেবে ব্যবহৃত হত। শিবের ধ্যানে “ব্যাভ্রকৃষ্ণিবসানম্” বলা হয়েছে। তখনকার যুগে পরিচ্ছদ হিসেবে দুটি বস্ত্র ব্যবহার করা হত—‘বাস’ (নিয়াকের বস্ত্র) ও অধিবাস (উর্ধ্বাকের বস্ত্র)। এর সঙ্গে থাকত নীবিবন্ধ। পরবর্তী কালে মহাসংহিতায় মহু বিভিন্ন শ্রেণীর মধ্যে বিভিন্ন বস্ত্র পরিধানের নির্দেশ দিয়েছেন। মহু ব্রহ্মচারী ব্রাহ্মণদের মধ্যে শনতন্ত্র বস্ত্র ও কুকসার যুগচর্মের উত্তরীয়, ব্রহ্মচারী ক্ষত্রিয়দের মধ্যে ক্ষৌমবসন ও কক যুগচর্মের উত্তরীয়, ব্রহ্মচারী বৈশ্যদের মধ্যে মেসরোম নির্মিত বস্ত্র ও ছাগলের চামড়ার উত্তরীয় পরিধানের নির্দেশ দিয়েছেন। কিন্তু নারীদের প্রতি বা ব্রহ্মচারিণীদের প্রতি কোন নির্দেশ নেই। তবে জানতে পারা যায় যে, স্ত্রীলোকেরাও কচ্ছ দিয়ে শাড়ী পড়তেন এবং স্ত্রী ও পুরুষ উভয়ই উত্তরীয় ও পাগড়ী ব্যবহার করতেন। স্ত্রী ও পুরুষ উভয়ই উপবীত ধারণ করতেন। বেশভূষাতে বিশেষ কোন পার্থক্য ছিল না। ব্রহ্মচারীর

চর্মবস্ত্র ধারণ করলেও অভিজাত ও সাধারণ শ্রেণীর ভেতর হস্ত বস্ত্রের প্রচলন ছিল। তৎকালীন যুগ্ম মূর্তিগুলিতে এর প্রকৃষ্ট উদাহরণ পাওয়া যায়। প্রথম শতাব্দীতে নির্মিত দীদার গঙ্গের একটি চামর ধারিণীর মূর্তিতে অতি হস্তবস্ত্রের ব্যবহার দেখা যায়। এই বস্ত্র এত হস্ত যে, এতে দৈহিক সৌন্দর্য অতি হস্তর ভাবে পরিষ্কৃত হয়েছে। সম্মুখদিক থেকে শাড়ী পরার পদ্ধতিটি সঠিক বোঝা যায় না। তবে মনে হয়, কচ্ছদিয়ে কাপড় পড়ে কাপড়টি হাতের ওপর উঠেছে। বন্ধোবাস হিসেবে ছুতুল বা পাগড়ীর ব্যবহার নেই। প্রথম শতাব্দীতে নির্মিত সাঁচীতুপে খোদিত ভগবান বুদ্ধের ধর্ম প্রচারের একটি দৃষ্টে দেখা যায় যে, পুরুষরা কচ্ছদিয়ে কাপড় পরেছেন। এতে বন্ধোবাস, উত্তরীয় ও পাগড়ী জাতীয় শিরোধারন রয়েছে। খ্রিষ্টপূর্ব ৩০০ শতাব্দীতে কোটিল্য তাঁর অর্থশাস্ত্রে পরিধের বস্ত্র সম্বন্ধে কিছু আলোকপাত করেছেন। তাতে বলা হয়েছে মথুরা, কলিঙ্গ, কাশী, বঙ্গ, বৎস, মহিষা প্রভৃতি প্রদেশে সবথেকে স্বচ্ছ স্বতোর কাপড় তৈরী হত। তিনি তিন রকম ছুতুলের ব্যবহারের কথা বলেছেন। বঙ্গ থেকে শ্বেত, পুণ্ড্র থেকে কাল এবং 'স্বর্ণকুণ্ড' থেকে লাল রঙের ছুতুলের আমদানি হত। স্থাপত্য শিল্পে যে সকল নর্তক-নর্তকীর মূর্তি দেখা যায়, তাতে ছুতুলের ব্যবহার আছে। অবশ্য Dr. Charles Fabri বলেছেন, ভারতীয় নারীরা উর্বাক্ষ উন্মুক্ত রাখতেন। যে কয়েকটি চিত্রে একটি দুটি নারীকে বন্ধোবাস ব্যবহার করতে দেখা যায়, তাঁর মতে তারা ববনী। এ কথা স্বীকার্য যে, পূর্বে রানী বা অভিজাত সম্প্রদায়ের নারীদের যে সকল চিত্র দেখা যায় বা পাথরের প্রতিমূর্তি আছে, তাতে বন্ধোবাস নেই। কেবল পরিধানের বস্ত্র আছে এবং সৰু কাপড়ের টুকরো কোমর থেকে লম্বমান অবস্থার রয়েছে। মগধ, পুণ্ড্র এবং স্বর্ণকুণ্ড থেকে পাজোর্ণা নামে পাতা থেকে তৈরী বস্ত্রের আমদানী হত। বৌদ্ধ পুস্তকে বহু মূল্যবান সিল্ক বস্ত্রের উল্লেখ বহুবার করা হয়েছে। কোটিল্য চীনা ভূমি থেকে কোবেরবস্ত্র আমদানীর কথাও লিখেছেন। তিনি নৌতিক (মুক্তা), মনি, বঙ্গ (হীরে), প্রবাল প্রভৃতির উল্লেখও করেছেন। ইতিহাসেও আমরা পাই যে, খৃঃ পূঃ ২য় শতকে দক্ষিণ পশ্চিম চীনের সঙ্গে পূর্বভারতের বানিজ্যিক সম্বন্ধ ছিল এবং চীন থেকে রেশমী প্রভৃতি বস্ত্র ভারতে আমদানী হত। বৈদিক যুগ পর্যন্ত রূপসজ্জার কোন হুম্মট ধারণা আমাদের নেই। সে যুগে আলোচ্য বিষয়ের কোনও প্রতীকও পাওয়া যায় না। যে সময় থেকে মূর্তিশিল্প জন্মলাভ

করল, তখন থেকেই বেশভূষার একটি স্থলিষ্ট রূপ আমাদের চোখে প্রতিভাত
হল। সেকালের অভিজাত ও অন্তান্ত শ্রেণীর ভেতর কি রকম বেশভূষা পরি-
ধানের প্রচলন ছিল, তারও একটি স্থলিষ্ট ধারণা হ'ল। সাজসজ্জার উপকরণ
সম্বন্ধে আমরা প্রাচীন গ্রন্থ থেকে জানতে পারি এবং সেগুলি কি ভাবে প্রযোজ্য
হত তার প্রমাণও প্রস্তর মূর্তিগুলি দেয়। তবে এইরকম অনেক অলঙ্কার ও
ভূষণের নাম আছে, যা আধুনিক যুগে লুপ্ত হয়ে গিয়েছে। বেগাহিনীসের গ্রন্থ
থেকে জানা যায় যে, সেকালে নানা রকম কারুকার্যখচিত স্বর্ণ বিজড়িত বস্ত্রাদি
রমনীয়া ব্যবহার করতেন। পোষাক পরিচ্ছদে সোনা ছাড়া আরও বহুমূল্য
পাথর প্রভৃতি খচিত থাকত। এই ধরনের অলঙ্কার ও বস্ত্র প্রভৃতির কথা সঙ্গীত
শাস্ত্রে পাওয়া যায়।

প্রাচীন সঙ্গীত শাস্ত্রে রূপসজ্জার বর্ণনা—

সঙ্গীতরসিকের পাত্রের রূপসজ্জা সম্বন্ধে এই ধরনের বিবরণ আছে—‘পুষ্প-
শোভিত, স্থনীল, স্নিগ্ধ, বিস্তীর্ণ কেশপাশ পৃষ্টদেশে আলুলায়িত ভাবে সন্নিবেশিত
থাকবে। অলকা তিলকা অঙ্কিতভাবে অলকগুচ্ছ শোভা পাবে। নয়নে
অঙ্গনরেখা এবং কর্ণমূলে বলয়ের আকারে তালপত্রে নির্মিত উজ্জল কর্ণভূষণ
থাকবে। দন্তপংক্তির প্রভাঙ্গালে রক্তভূমি উজ্জল হয়ে উঠবে। কপোলে
কম্বুরী চিত্রিত পত্রজঙ্ঘ রেখা, কণ্ঠে তারাহারাবলী এবং হুল মুক্তাহারে স্তন-
মুগল বেষ্টিত থাকবে। প্রকোষ্ঠ মূগলে রক্ত খচিত স্ববর্ণবলয়, অঙ্গুলিসমূহে মণি,
নীলা, হীরা প্রভৃতি খচিত অঙ্গুরীয় থাকবে। অঙ্গে কীরের মত শুভ্র চুতুল ও
কুর্পাস বস্ত্র থাকবে। দেশের প্রথা অনুসারে কঙ্কণ ও ব্যবহার করা যেতে
পারে। শ্রাম ও গৌরবাস্তি পাত্রের পক্ষে এই জাতীয় মণ্ডন যথোচিত বিধেয়।
‘সঙ্গীত মকরন্দ’ পাত্রলক্ষণে আছে যে, পাত্র বিবিধ বস্ত্রাভরণে অলংকৃত হবে,
কঙ্কণাবৃত তলু, বিচিত্র রত্নভূষণ ও মণিমৌক্তিক হার ধারণ করবে এবং কুঙ্কম
শোভিত মুহূল বেণী রচনা করবে। এই বেশভূষা দর্শকদের চিত্ত বিলম্ব ঘটাবে।

প্রাচীন নাট্য শাস্ত্রকারদের ভেতর নন্দীকেশ্বর আহাৰ্ণাভিনয় বলতে শরীরের
অলঙ্করণ বুঝিয়েছেন। যথা হার, কেশবর, বেশ ইত্যাদি, কিন্তু মুনি ভরত আহাৰ্ণা-
ভিনয় বলতে নেপথ্যে যা প্রয়োজন, সকল কিছুই বুঝিয়েছেন। এই নেপথ্য-
বিধানের ওপরই নাট্যের শুভাশুভ অনেকটা নির্ভর করে। নেপথ্যবিধানের চারটি

(১) কঙ্করী লম্বা হাতাওয়া লম্বা পরত। এই লম্বাকে ‘কঙ্ক’ বলা হত।

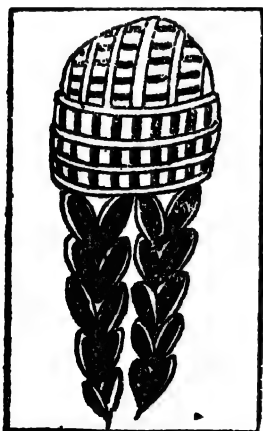
ভাগ—পুষ্প, অলঙ্কার, অঙ্গরচনা ও সজীব। শৈল, বান, বিমান, চর্ম, বর্ম ও ধ্বজ প্রভৃতি যা কৃত্রিম উপায়ে, নির্মান করা হয়, তাকে ‘পুষ্প’ বলে। ‘পুষ্প’ তিন রকম—‘সঙ্ঘিম’, ‘ব্যাজিম’ ও ‘চেষ্টিম’। রূপ ও প্রমাণভেদে পুষ্পের রকম ভেদ আছে। কিলিঞ্চি, বস্ত্র, চর্ম, প্রভৃতি দিয়ে যে সকল নাট্যোপযোগী কৃত্রিম পদার্থ তৈরী হয়, তাকে ‘সঙ্ঘিম’ বলে। যন্ত্রের দ্বারা যা সম্পাদিত হয় তা ‘চেষ্টিম’। অলঙ্কার বলতে অঙ্গ ও উপাঙ্গে মালা, আভরণ ও বস্ত্র প্রভৃতি বোঝায়। আচার্য ভরত এই সকল অলঙ্কারের সূক্ষ্ম বিবরণ দিয়েছেন। মালা পাঁচ রকমের—চেষ্টিত, বিতত, সজ্জাত্য, গ্রহিম ও প্রলম্বিত। ‘চেষ্টিত, অর্থে চঞ্চল (সূক্ষ্ম ও হালকা), ‘বিতত’ অর্থে বিস্তৃত বা চওড়া, ‘সজ্জাত্য’ অর্থে নানারকম ফুল দিয়ে গ্রথিত, গ্রহিম অর্থে গ্রহিমুক্ত, প্রলম্বিত অর্থে বহু দীর্ঘ অথবা লম্বমান। দেহের চার রকম আভরণের কথা বলা হয়েছে—(১) আবেণ্ড (২) বন্ধনীয় (৩) প্রক্ষেপ্য (৪) আরোপক। আবেণ্ড হচ্ছে কুণ্ডল প্রভৃতি কর্ণভূষণ, বন্ধনীয় হচ্ছে শ্রোণীস্থ অঙ্গদ, মুক্তাঙ্গাল প্রভৃতি। প্রক্ষেপ্য বলতে নুপুর, বস্ত্রাভরণ, ইত্যাদি বোঝায়। ‘আরোপক’ হচ্ছে বর্ণমুদ্র, হার ইত্যাদি। দেশভেদে, জাতিভেদে ও স্ত্রী পুরুষ ভেদে আচার্য ভরত বিভিন্ন সাজসজ্জার কথাও বলেছেন। পুরুষের ভূষণ হচ্ছে—চূড়ামণি ও মুকুট, কর্ণভূষণ—(কুণ্ডল, মোচক ও কীল), কর্ণভূষণ—(মুক্তাবলী, হর্ষক ও সংসৃজ), হস্তভূষণ—(হস্তবী ও বলয়) মণিবন্ধের ভূষণ—(কটিক ও উচ্চিক), বক্ষোভূষণ—(জিসির হার, বিলম্বিত হার, পুষ্পমালা, রত্নমালা প্রভৃতি), কটিভূষণ—(তরল ও সূত্রক)।



দ্বিতীয় শতাব্দীর কেশ বিস্তার
(বুদ্ধদেবীর মূর্তি)



নভারমান নাসিবীর শিরোভূষণ
(বিহার)



আচার্য ভরত কথিত আভীর
বুবভীদেব শিরোভূষণ



গীতীভূষণের উত্তর প্রবেশ পথের পশ্চিমপ্রান্তে
খোদিত পুরুষের শিরোধান



বাদামীর ৩নং গুহার বিহু
জিহ্বাক্ষেপের মাথার মুকুট



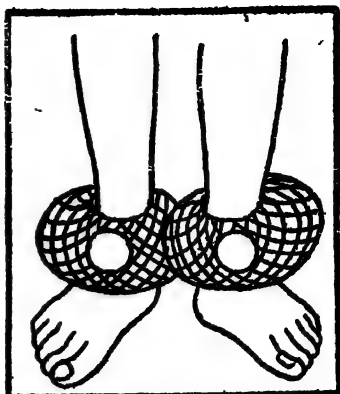
অজন্তা (৭ম—৮ম শৃঃ) মাথার পাগড়ী
জাতীয় শিরোবান



ভরভসাতার নৃত্যের আধুনিক
পরিচ্ছদ



এবং সীতীভূষের অবশেষ পথে শিকারীর মূর্তি



প্রাচীন ভারতে পায়ের অলঙ্কার



কথক মূর্তির পুরোন বৈশিষ্ট্য



দীর্ঘায় গজের
চামরখারিণীর মূর্তি

দেবতা, নৃপতি ও নারীদের ভূষণের বিবরণও মুনি ভরত দিয়েছেন। শিরো-ভূষণে শিখাপাশ, শিখাজাল, শিওপাত্র, চুড়ামণি, মকরিকা, মুক্তাজাল, গবাক্ষক, বিচিত্র, শীর্ষজালক, কুণ্ডল, শিখিপাত্র, রোচক ও বেণীকঙ্কের নাম আছে। ললাটের তিলকে নানা রকম শিল্পকার্য থাকবে। ভ্রুকক্ষার ওপর কুম্ভাম্বকারী গুচ্ছ দিতে হবে। কর্ণভূষণ সম্বন্ধে কর্ণিকা, কর্ণবলয়, পত্রকর্ণিকা, আবেষ্টিত, কর্ণমুদ্রা, কর্ণোৎকলিক প্রভৃতির উল্লেখ আছে। গণ্ডে তিলকা ও পদ্মরেখা শোভা পাবে। বক্ষোভূষণ রূপে ত্রিবেণী ও বিচিত্রশিল্পযুক্ত হার থাকবে। নেত্রের অঞ্জন ও অধর রঞ্জন ছিল অবশ্য করণীয়। উজ্জল গুল্লবর্ণ রঞ্জিত দন্তরাজি শোভা পাবে। কণ্ঠভূষণ হিসেবে মুক্তাবলী, ব্যালগঙক্তি, মঞ্জরী, রত্নমালিকা, রত্নাবলী এবং স্তনভূষণ হিসাবে মণিজালবন্ধন ব্যবহৃত হবে। বাহুমূলে অঙ্গদ ও বলয় শোভা পাবে। হস্তভূষণ হিসেবে বর্জু ও শ্বেচ্ছিতীক থাকবে। আচার্য ভরত অঙ্গুলীভূষণের অন্তর্গত কটক, কলশাধা, হস্তগজ, স্পুরক ও মুদ্রাঙ্গুলীয়কের কথাও বলেছেন। শ্রোণীভূষণ বলতে মুক্তাজালযুক্ত কাঞ্চী (একলরী) মেখলা (আটলরী), রশনা (ঘোললরী), কলাপ (পঁচিশ লরী) ব্যবহৃত হবে। গুল্ফভূষণে নুপুর, কিস্কিনী, রত্নজালক, ও সজ্জোষকটক, জজ্ঞাভূষণে পাদপত্র ও পদাঙ্গুলি ভূষণে অঙ্গুলীয়ক এবং পাদাঙ্গুষ্ঠভূষণে তিলক ব্যবহার করতে হবে। পাদতলে অঙ্গরাগ রচনা করতে হবে। পুরুষের বেশ ও অঙ্গরচনা সম্বন্ধেও মুনি ভরত বিস্তারিত বিবরণ দিয়েছেন। বর্ণ ইত্যাদি সম্বন্ধেও তিনি সূক্ষ্ম আলোচনা করেছেন। শ্বেত ও নীল বর্ণের মিশ্রণে পাণ্ডুবর্ণ, শ্বেত ও রক্তবর্ণের মিশ্রণে পদ্মবর্ণ, পীত ও নীল সংযোগে হরিৎ, নীল ও রক্ত সমাযোগে কষায় বর্ণের উৎপত্তি হয়। এইগুলিকে ‘সংযোগজ’ বর্ণ বলা হয়। তিন চারটি বর্ণের একত্র মিশ্রণ হলে উপবর্ণ হয়।

জীবিকা অল্পদ্বায়ে বেশের নানা রকম ভেদ আছে। তবে সাধারণতঃ বেশ তিন রকম—তুচ্ছ, বিচিত্র ও মলিন। দেবপূজায়, মাতুলিক নিয়মে, উৎসবে, বিবাহ কার্যে ও স্ত্রী পুরুষের যাবতীয় ধর্মীয়কর্ত্তানে ‘তুচ্ছ’ বেশ ধারণ করতে হবে। দেব, দানব, যক্ষ, গন্ধর্ব, রাক্ষস ও কর্কশ স্বভাবের নৃপদের বেশ হবে ‘বিচিত্র’। উন্নত, প্রমত্ত, পথিক, প্রবাসী, বাসনাভিহত ব্যক্তিদের বেশ হবে ‘মলিন’। বিদ্যার্থীর বেশ হবে গুল্লবর্ণ ও তুচ্ছ। অলঙ্কারে মুক্তার বাহুল্য থাকবে এবং শিরোভূষণ হিসেবে শিখাপুট ও শিখও থাকবে। যক্ষ বধু ও অঙ্গরাদের ভূষণ

রত্নখচিত হওয়া প্রয়োজন। যক্ষীদের শিরোভূষণে কেবলমাত্র শিখা থাকবে।
 নাগকন্যাদের ভূষণ দেবকন্তাদের মতনই হবে। নাগকন্তাদের অলঙ্কারে
 মণিমুক্তাখচিত লতাপাতার বাহুল্য থাকবে। মুনিকন্তারা হবেন একবেণীধারিণী।
 মুনিকন্তারা অতিরিক্ত ভূষণে সজ্জিত হবেন না। সিদ্ধ যুবতীদের পরিচ্ছদ
 পীতবর্ণ ও অলঙ্কার মুক্তো এবং মরকত খচিত হবে। গন্ধর্বীদের ভূষণে পদ্মরাগ
 মণির বাহুল্য থাকবে। তাঁরা বীণাহস্তা ও কৌশন্তবসনা হবেন। রাক্ষসীদের
 ভূষণে ইন্দ্রনীল থাকবে এবং বস্ত্রগুলিও কৃষ্ণবর্ণ হবে। শ্বেতবর্ণের দংষ্ট্রাও থাকবে।
 দেববালাদের অঙ্গে বৈদূর্ঘ ও মুক্তো খচিত আভরণের বাহুল্য থাকবে। ভরতমুনি
 বিভিন্ন দেশের বেশভূষা সম্বন্ধেও বিশেষ বিশেষ নির্দেশ দিয়েছেন। অবন্তী-
 যুবতীদের অলঙ্কৃত কুন্তল থাকবে। গোড়ীয়াদের অলঙ্কার বাহুল্য থাকবে।
 শিখাপাশ ও বেণীও থাকবে। আভীর যুবতীদের ছুটি বেণী থাকবে ও মস্তক
 আবৃত থাকবে। বস্ত্র প্রায় নীলবর্ণ হবে। পূর্ব ও উত্তর দেশীয় রমণীদের
 শিখণ্ডিক (পুরুষের পক্ষে জুলপী ও নারীর পক্ষে কেশগুচ্ছয়) থাকবে।
 রাজারা শ্রাম বা গৌরবর্ণ হতে পারেন। প্রয়োজনানুসারে পঞ্চবর্ণেও রঞ্জিত
 করা যায়। রক্ত, দ্রহিণ ও স্বন্দ তপ্তকাঞ্চনপ্রভ হবেন। বৃহস্পতি, শুক্র, বরুণ,
 তারকা, সমুদ্র, হিমাচল, গঙ্গা প্রভৃতিকে শ্বেতবর্ণে রঞ্জিত করতে হবে। নর
 নারায়ণ শ্রামবর্ণ; বাহুকি, দৈত্যারা, দানবকুল, রাক্ষসসমূহ, গুহ্যকরা, নগ,
 আকাশ, পিশাচ ও যমকে শ্রামবর্ণ করতে হবে। সাধারণতঃ সপ্তর্ষীপের অধিবাসী
 নরদের তপ্ত কাঞ্চনবর্ণ করা উচিত। এরপর ঋশ্যবিধির চার রকম নিয়ম আছে
 —শুক্র, শ্রাম, বিচিত্র ও লোমশ। আকুমার ব্রহ্মাচরী বা তপস্বীর শুদ্ধ ও
 শ্বেত ঋশ্য। মধ্যাবস্থায় উপনীত, দীক্ষিত, দিব্যপুরুষ, বিজ্ঞাধর, নৃপতি
 বা রাজকুমারের অমৃতজীবী, শৃঙ্গারী ও যৌবনমত্তদের ঋশ্য হবে বিচিত্র
 (শ্বেত ও শ্রাম মিশ্রিত) যাদের প্রতিজ্ঞা পূর্ণ হয়নি, যারা দুঃখিত, হতভাগ্য
 ও ব্যসনগ্রস্ত তাদের ঋশ্য হবে শ্রাম। ঋষি, তাপস, সিদ্ধ ও বিজ্ঞাধরদের
 লোমশ ঋশ্য ধারণ করা উচিত।

শিরোভূষণ রচনার নিয়ম—দেবতা ও মানবদের দেশ, জাতি, বয়স ও
 পাণ্ডিত্য অনুসারে মুকুট, কিরীট প্রভৃতি ধারণ করা উচিত। রাজাকে মস্তক
 ব্যাপী রাজমুকুট বা কিরীট ধারণ করতে হবে। মধ্যম প্রকৃতির পাত্রে মস্তকের
 ওপর অপেক্ষাকৃত ছোট মুকুট শোভা পাবে। আর কনিষ্ঠ প্রকৃতির পাত্র শীর্ষ

দেশে চূড়ার আকার বিশিষ্ট ছোট মুকুট ধারণ করবে। অতি দীর্ঘ কেশও মুকুট প্রভৃতি দিয়ে আচ্ছাদিত রাখতে হবে।

মুনি ভরত পূর্বকথিত পুস্তকের যে তিন রকম বর্ণনা দিয়েছেন (সঙ্ঘিম, ব্যাজিম ও চেষ্টিম) তার ভেতর 'ব্যাজিম' ও 'চেষ্টিম' এর কাজ স্পষ্ট ভাবে বোঝা যায় না। যন্ত্র প্রভৃতির দ্বারা সম্পাদিত কাজকে তিনি 'ব্যাজিম' বলেছেন। যন্ত্র প্রভৃতি বলতে কি ধরণের যন্ত্র, তার সম্যক ধারণা করা যায় না। চেষ্টি অর্থাৎ শরীর ব্যাপার দ্বারা বা সম্পাদিত হয় তাকে 'চেষ্টিম' বলেছেন। শরীর ব্যাপার বলতে তিনি দৈনিক পরিভ্রমের দ্বারা রক্ষমকে যে কাজ সম্পাদিত হয় তাকে বলেছেন। কি না তাও চিন্তা করবার বিষয়।

'সঙ্ঘীম' বলতে রক্ষমকে পদহীন, বিপদ অথবা চতুষ্পদ জন্তুর প্রবেশ বোঝায়। সাধারণতঃ এই সকল জন্তুর সঙ্গে যুদ্ধ করবার জন্যে অস্ত্র শস্ত্রের প্রয়োজন হয়। এই সকল অস্ত্রের নাম ও বিবরণ নাট্যাশাস্ত্রে দেওয়া আছে। তার মধ্যে কতকগুলির নাম উল্লেখ করছি। বধা ভিতি (বাদশতাল), কুস্ত (দশতাল) ; শতরী, শূল, তোমর ও শক্তি অষ্টতাল ; ধনু ও অষ্টতাল এবং দুই হাত বিজুত ; শর, গদা ও বজ্র হবে চতুস্তাল।

যুগ্মরূপ :—নন্দিকেশ্বর কৃত অভিনয় দর্পণে যুগ্মরূপের বিবরণ দেওয়া হয়েছে। কিকিনীর অধিষ্ঠাত্রী দেবতা হচ্ছেন নক্ষত্রসমূহ। যুগ্মরূপগুলি হবে কাংস্যনির্মিত, স্বর্ণ, স্নেহ ও স্নানাকৃতি। নর্তকী দুটি পায়ে এক এক আঙ্গুল অন্তরে নীল সূত্রে দৃঢ় গ্রন্থিতে শতব্রজ অথবা একশত কিকিনী বাঁধবেন। এটা লক্ষ্য করবার বিষয় যে, আমরা প্রাচীন হিন্দু রাজত্বের সময় যে সকল চিত্র অথবা প্রস্তর মূর্তিগুলি দেখি, তাতে প্রাদেশিক আচার ভেদে পোষাক পরিচ্ছদের বিশেষ কোন উল্লেখযোগ্য পার্থক্য নেই। মহাবলীপুরম, অমরাবতী ও গান্ধার শিল্পের মূর্তিগুলি একই রকম বস্ত্র পড়েছে। বিশেষ করে নৃত্যের পোষাকগুলিও একই রকম। কিন্তু আধুনিক বিভিন্ন নৃত্যশৈলীর ভেতর পোষাক পরিচ্ছদের এই যে পার্থক্য এর মূলে আছে নানারকম সংস্কৃতির মিলন।

আধুনিক যুগে নৃত্যের রূপসজ্জার পরিবর্তন—এখন ভারতে বিভিন্ন অঞ্চলে প্রচলিত নৃত্যশৈলীর বসন ভূষণ বিচার করে দেখা যাক যে, কিভাবে পরবর্তী কালে রূপসজ্জার ও কচির পরিবর্তন হয়েছে এবং কি ভাবে বিভিন্ন সংস্কৃতি রূপসজ্জার ওপর প্রভাব বিস্তার করেছে।

এ কথা আমাদের স্বীকার করতে হবে যে, চলমান বিশ্বে গতিবিধি সঙ্গে সহযোগিতা করে চলতে হবে। এই অগত্যা গতিশীল। গতিশীলতাই এর ধর্ম, গতিই এর প্রাণ। এই গতির সঙ্গে আমাদের সামঞ্জস্য রাখতেই হবে। স্বতরাং যে পরিচ্ছদ সাধারণ উপায়ে পরতে পারা যায় এবং যা দেহ রেখার সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে সৌন্দর্য বৃদ্ধি করে তাই নৃত্যের উপযোগী। দেহের গতি প্রকৃতির সঙ্গে পোষাকের সামঞ্জস্য বিধান অপরিহার্য। কারণ মনের ওপর পরিচ্ছদের প্রভাব বিশেষ। ক্রমাশীল। Sir Barington বলেছেন—“Dress has a moral effect upon the conduct of mankind.” নৃত্যের পোষাকগুলি সুবিস্তৃত ও সুন্দর না হলে দর্শকের মনের ওপর প্রভাব বিস্তার করতে পারে না। Mr. Bovee বলেছেন—“The perfection of dress is the union of three requisitesin its being, comfortable cheap and tasteful.” স্বতরাং আধুনিক যুগে এর সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে নৃত্যের বেশভূষা করা উচিত। ভারত যুগি প্রকারান্তরে এই কথাই বলেছেন। তাঁর মতে নর্তকীর বেশী ভূষণে শঙ্কিত না হওয়াই উচিত। কারণ তাতে বেশী দামের অস্ত্রে মুখশাস্তি নষ্ট হতে পারে এবং দেহের স্বাচ্ছন্দ্য নষ্ট করতে পারে। এই সম্বন্ধে বিচার বিবেচনা করে নৃত্যের পোষাক পরিচ্ছদ তৈরী করা উচিত।

আধুনিক যুগ—

‘ভরতনাট্যম নৃত্যের পোষাক পরিচ্ছদ—আধুনিক ভরতনাট্যম নৃত্য পোষাক পরিচ্ছদের সংস্কার করা হয়েছে। ভরতনাট্যম নৃত্য বিজ্ঞাতের মত গতি সম্পন্ন বলে এতে পারজামার মত পোষাক ব্যবহার করা হয়। কিন্তু প্রাচীন কালে পারজামা ছিল না। তার পরিবর্তে কচ্ছ (কাছা) দিয়ে শাড়ী পরতে হত। এই শাড়ীগুলি ডোরাকাটা ছিল এবং এগুলিকে ‘তুইয়াশেলে’ বলা হত। আজকাল একটি পৃথক কাপড়ের টুকরো পশ্চাদভাগে বিস্তৃত করে এবং নিতম্ব ঢেকে কোমরে বাঁধতে হয়। পূর্বে তুইয়াশেলের আঁচলটা কোমরে জড়িয়ে সামনে ঝুলিয়ে দেওয়া হত। খৃঃ পূঃ প্রথম শতাব্দীতে ‘বারহুত’ জুপে সুবের, বক্ষ ও বক্ষীর দেহে সমুখভাগে এই ব্রকম নীবিবদ্ধ দেখা যায়। শিরো-ভূষণে পাগড়ী রয়েছে। ভরতনাট্যমে নীবিবদ্ধ ব্যবহার করা হয় এবং একে ‘মুন্নি’ বলা হয়। উত্তরীয় ও নীবিবদ্ধ প্রায় সবরকম নৃত্য শৈলীতেই ব্যবহৃত হয়। কচ্ছের উত্তরীয়কে বলা হয় ‘বেলাহু’। চুসকীর রাজ করা রাউজকে বলা হয়

‘রবিকে’ এবং চুমকীয় কাজকে বলা হয় ‘কচিপ’। অলঙ্কারের ভেতর সীমন্তের দু পাশে দুটি ত্রোচ ব্যবহার করা হয়। এ দুটি ত্রোচ হচ্ছে চন্দ্র ও নৃত্য। সিঁথি ও তার সামনের লক্কেটটির নাম চুটি। ৩০০ খৃষ্টাব্দে নির্মিত অলঙ্কার এক নখের গুহার চিত্রিত অঙ্গরাদেব সীমন্তে এই ধরণের গহনার ব্যবহার দেখতে পাওয়া যায়। ভরতনাট্যম নৃত্যে সিঁথিকে ও দুপাশে দুটি ত্রোচকে ‘তালেক নাঁথাই’ বলা হয়। বৌদ্ধ ও পরাদকে রঙীন পাথর ঝাটত একটি গোল বড় ত্রোচ থাকে। একে ‘হাফুডী’ বলা হয়। বৌদ্ধ যথোঁযথ্যে এক একটি পাথর ঝাটত ত্রোচ থাকে। একে ‘জডাইভিরা’ বলা হয়। অলঙ্কার গুহার অঙ্গরা চিত্রে এই ধরণের একটি অলঙ্কার দেখতে পাওয়া যায়। বৌদ্ধ প্রান্তে হৃদয় তিনটি রুমকোর গুচ্ছ থাকে, একে ‘কুমলম’ বলে। মণিবন্ধে বলয় এবং হাতের ওপর প্রান্তে বাজু বন্ধকে ‘ওরাঙ্কি’ বলা হয়। কানের রুমকোতে যে শিকলটি চুলের সঙ্গে লাগানো হয়, তাকে ‘হাটল’ বলে। ‘ডাড’ হচ্ছে কর্ণভূষণের ওপর প্রান্তে ব্যবহৃত পাথর। লম্বমান রুমকোকে ‘স্মিয়ার্কি’ বলা হয়। ভরতনাট্যম নৃত্যে নাকের গয়নাগুলি একটি বিশেষত্ব এনে দেয়। প্রাচীন প্রস্তর মূর্তিগুলিতে নাকের গহনার ব্যবহার দেখা যায় না। আচার্য ভরত শরীরের প্রত্যেক অঙ্গ, প্রত্যঙ্গ ও উপাঙ্গের অলঙ্কারের বর্ণনা দিয়েছেন, কিন্তু নাকের অলঙ্কারের কথা তিনি কোথাও উল্লেখ করেন নি। ভরতনাট্যম নৃত্যে ‘নখ’ ‘বেশরা’ ও ‘পুল্লাকে’ (নোলক) প্রভৃতি নাকের গহনা ব্যবহার করা হয়। নখের অথবা নাকের গহনার প্রচলন নাকি মুসলিম যুগ থেকে আরম্ভ হয়েছে।

ঐসলামিক প্রভাব থেকে দক্ষিণভারত যে একেবারে মুক্ত এ কথা বলা যায় না। দাক্ষিণ ভারতীয় বালিকাদের ঝাগরা ওড়নার ব্যবহার, গুজরাটের পায়জামা ও ‘জুককাট’ জামার ব্যবহার এর প্রকৃষ্ট প্রমাণ—“This revolutionary change was much slower in the South, no doubt, than in the North, but the change was basic everywhere” (Charles Fabri). বাইহোক, কর্ণহার হিসাবে কর্ণধরম্, (Necklace) মালামারে (বিভিন্ন রং-এর পাথরের আমহার) পদকম্ (লক্কেট) প্রভৃতি ব্যবহৃত হয়।

কথাকলি নৃত্যের বেশভূষা—কথাকলি নৃত্যের অল্পত বেশভূষা দর্শককে উৎসুক ও বিস্ময়বিম্বৃত করে তোলে। চরিত্র অনুসারে মুখচিহ্ন

করা হয় এবং জুয়ণ ও বেশজুয়া ধারণ করা হয়। কথাকলি নৃত্যে পূর্বে লোকনৃত্যের মত মুখোশ ব্যবহার করা হত। কিন্তু মুখোশে মুখের ভাব প্রকাশিত হয় না বলে ভেঙেচুরেগমের যুগরাজ মুখোশের ব্যবহার উঠিয়ে দেন। এই সময় 'কিরীটম্' ও জামার প্রচলন হয়। কথাকলি নৃত্যের পুরুষ চরিত্রগুলিকে একরকম ঘাগরা পরতে হয়। সাঁচী ভূপের ছই নং গুহার উত্তর দিকে প্রবেশ ঘরের মুখে প্রাচীরে একটি শিকারী মূর্তিকে অনেকটা এই রকমের ঘাগরা পরতে দেখা যায়। কথাকলি নৃত্যের পরিভাষায় এই ঘাগরাকে 'উকতেকেটা' বলা হয়। কটিবন্ধ হিসেবে একটি ঝালরের মত কাপড় ব্যবহার করা হয়। একে 'পাড়িএরেজানম্' বলা হয়। মহিলা শিল্পীদের মাথায় গুড়না ব্যবহার করা হয়। ঘাগরার ওপর দিয়ে দুটি লাল কাপড়ের টুকরো ঝোলান থাকে, একে 'পাটুরাল' বলে। নৃত্যশিল্পী পুরো হাতের যে জামা পরেন তাকে 'কুঞ্জারাম' বলে। গলার যে চাদর ঝোলান হয় তাকে 'উত্তরীয়ম' বলে। এর ছই প্রান্তে আগ্রনা লাগান থাকে। একাধিক উত্তরীয় ব্যবহার করা হয়। কোনটির প্রান্তদেশ ফুলের মত করা হয়, আবার কোনটির আগ্রনা থাকে। বাদামীর তিন নম্বর গুহার ত্রিবিজ্ঞমের গলার যজ্ঞোপবীত অথবা উত্তরীয় দেখা যায়। অজস্তা গুহার চিত্রে দেখা যায়, দৈহিক সৌন্দর্য বৃদ্ধির অঙ্গে 'পাটুরালের' মত কাপড়ের টুকরো দেহের নানাস্থান থেকে লম্বমান হয়ে ভূমি স্পর্শ করছে। নৃত্যে পোষাকের সম্মুখভাগে জরীর কারুকার্যখচিত নীবিবন্ধকে 'মুতি' বলে। বুকে 'কোটালারাম' বাঁধতে হয়। সাঁচীভূপে উৎকীর্ণ প্রস্তরমূর্তিতে পুরুষদের বুকে কোটালারামের মত কাপড়ের টুকরো বাঁধতে দেখা যায়।

কথাকলি নৃত্যে পুরুষচরিত্রদেরও অলঙ্কার ব্যবহার করতে দেখা যায়। পূর্বে ভারতীয় পুরুষরা যে অলঙ্কার পরতেন তার বহু বর্ণনা সংস্কৃত নাটকে ও গ্রন্থে পাওয়া যায়। কথাকলি নৃত্যে অলঙ্কারের মধ্যে বিশেষ উল্লেখযোগ্য হচ্ছে 'কিরীটম্'। এতে কারুকলার পূর্ণ বিকাশ। হস্তরকমের কিরীটম্ দেখা যায়— 'কেশভরম' ও 'মুদি'। মুকুটের পেছনে মণ্ডল অথবা চাকতি থাকলে তাকে 'কেশভরম' বলে। বাদামীর তিন নম্বর গুহার ত্রিবিজ্ঞমের মুকুটের পেছনেও এই রকম একটি মণ্ডল আছে। 'কেশভরম' মুকুটের দুপাশের দুটি মণ্ডল থাকে। একে 'ডোড়া' বলা হয়। বাদামীর তিন নম্বর গুহার ঘাগরালের মুকুটে এই

রকম চাকতি দেখতে পাওয়া যায়। পাশাচারী অথবা ছুই চরিত্রে মণ্ডলটি আকৃতিতে বড় হয়। এ কথা সত্য যে, কথাকলি কিরীটমের পূর্ব সংস্করণ হচ্ছে ‘কেশভরম’ কিরীটম্। চাক্তিরাররা কিরীটমে প্রচুর তাজাজুল ব্যবহার করতেন। মনে হয়, কুল কণহারী বলে কথাকলি শিল্পীরা কাঠের তৈরী কিরীটমে কৃত্রিম মণিমুক্তা ব্যবহার করেন। কথাকলিতে আর এক রকমের মুকুট ব্যবহৃত হয়, একে ‘মুদি’ বলে। এই মুকুটটি মুনি ঋষিদের চূড়া বাধা চুলের মত। গাঁচীকুপের উত্তরদিকে প্রবেশপথের প্রাচীরের গারে যে মূর্তিটি আছে, তার শিরোভূষণে এইরকম একটি মুকুট দেখতে পাওয়া যায়। ভরতের নাট্যশাস্ত্রেও এইরকম মুকুটের উল্লেখ আছে। হুমানের চরিত্রাভিনয়ের জন্তে ‘ভট্ট মুদি’ মুকুট ব্যবহার করা হয়। এই মুকুটটি চারদিকে ছাতার মত ছড়িয়ে থাকে। ‘কারি’ মুদির উপরিভাগ খোলা থাকে। শূর্ণবা, শিকারী প্রভৃতি চরিত্রে এই মুকুট পরতে হয়। রাম, কৃষ্ণ প্রভৃতি চরিত্রে অভিনয় করবার সময় মুদিতে ময়ূরের পালক ব্যবহৃত হয়।

এই বিশ্ব প্রকৃতি মৌলিক জ্ঞানের আকর। মানুষ যুগে যুগে এর থেকে নানারকম জ্ঞান আহরণ করেছে। এই প্রকৃতি মানুষকে সৌন্দর্য শিক্ষা দিয়েছে এবং তার সঙ্গে সৌন্দর্য সৃষ্টির জন্তে উপকরণ গুলিও অকুপণ হাতে দান করেছে। ভারতীয় রূপজ্ঞান এর বথেষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায়। ময়ূর পৃথিবীর পাখীদের ভেতর শ্রেষ্ঠ বলে বিবেচিত হয়েছে। তারই নানা রঙে চিত্রিত পালকগুলি ভারতীয় নাট্যে অলঙ্কার হিসেবে ব্যবহৃত হয়। এ ছাড়া প্রসাধনের সামগ্রীও প্রকৃতিজাত দ্রব্য থেকে নেওয়া হত। অঙ্গরাগের উপাদান ছিল পুন্দরেনু ও চন্দন। স্নানান্তে ধূপধূমে কেশসংস্কার ছিল অঙ্গসংস্কার একটি বিশেষ রূপ। রমণীদের গুণ্ঠন রঞ্জিত করবার জন্তে মধু, কুম্ভুম্ ও মোম মিশ্রিত প্রলেপ ব্যবহার করা হত। রমণীদের কপোল রঞ্জিত করবার জন্তে মনঃশিলাচূর্ণ সহ দ্রব্য, হরিভাল মিশ্রিত নানারকম টিপ, লবঙ্গফুলের ও কেতকীর নির্ধ্যাস, অলঙ্কার ও হিঙ্গুল ব্যবহার করা হত। কথাকলি নৃত্যেও প্রকৃতিজাত সাধারণ দ্রব্য থেকে মুখ চিত্রিত করবার রীতি এখনও পর্বত দেখতে পাওয়া যায়।

কথাকলি নৃত্যে শিরোভূষণ ছাড়া আর যে সকল অলঙ্কার ব্যবহৃত হয়, তার ভেতর গোলাকৃতি অবতল ‘হুণ্ডলম’, সূত্রাকৃতি ‘চেভিকুই’ উল্লেখযোগ্য। একটি তারকে লাল কাপড় দিয়ে গোলাকৃতি করে মুখে তার চারদিকে কদমফুলের মত

করে দেওয়া হয়। এটি কণ্ঠ হারের মত শোভা পায়। মুকুটের নীচে লাল কাপড়ের সৰু বন্ধনীকে ‘চুটিতুনী’ বলা হয় এবং এর ওপর যে সিঁথি পরা হয়, তাকে ‘নারা’ বলে। কৃত্রিম কেশকে ‘চামরম্’ বলা হয়। গলার পুঁতিয় হার হচ্ছে ‘কাজুহারম্’। হাতের জন্তে তিন রকম গহনা ব্যবহৃত হয়। কাঁখে যে গহনা ব্যবহার করা হয় তাকে ‘তোল্‌ভালা’, বাজুকে ‘ভালা’ এবং মণিবন্ধের গহনাকে ‘কটকম্’ বলা হয়।

কথাকলি নৃত্যে চারিত্রিক গুণাবলী স্পষ্টরূপে পরিস্ফুট করবার জন্তে বিভিন্ন ভাবে মুখচিহ্ন করা হয়।

চরিত্রগুলিকে তিনটি ভাগে ভাগ করা হয়—সাহিত্যিক, রাজসিক ও তামসিক। সঙ্গুণাবলী থেকে সাহিত্যিক ভাবাপন্ন, অসচ্চরিত্রাবলী থেকে রাজসিক ভাবাপন্ন এবং ধ্বংসমূলক কাজ থেকে তামসিক ভাবাপন্ন চরিত্রগুলির সৃষ্টি। শিব যদিও সঙ্গুণের অধিকারী; তবুও সংহার কর্তা বলে ধ্বংসমূলক চরিত্র বলতে শিবকেই বোঝায়। বিভিন্ন রসকে পরিবেশন করবার জন্তে মুখগুলিকে অদ্ভুত ভাবে চিত্রিত করা হয়। আচার্য ভরত এই ধরনের মুখচিহ্নের উল্লেখ করেছেন। কথাকলি নৃত্যে বিভিন্ন চরিত্রে বিভিন্ন রঙ ব্যবহৃত হয়। হরিতালের গুঁড়ো, নারকোল তেল ও নীল রঙ, মিশিয়ে সবুজ রঙ তৈরী করা হয়। সিঁহুর, চালের গুঁড়ো ও নারকোল তেল মিশিয়ে লাল রঙ তৈরী করা হয়। ভূষা কালি অথবা যুলের সঙ্গে নারকোল তেল মিশিয়ে কালো রঙ প্রস্তুত হয়।

চালের গুঁড়ো ও চূণ দিয়ে মুখে যে বিচিত্র রঙ করা হয়, তাকে ‘চুটি’ বলে। বিভিন্ন চরিত্রের বৈশিষ্ট্য অল্পযায়ী এই চুটি ব্যবহৃত হয়। মহিমাধিত রাজা ও সাহিত্যিক ভাবাপন্নের কপাল সাদা, লাল ও কাল রঙে রঞ্জিত করা হয়। রূপসজ্জা অল্পসারে চরিত্রগুলিকে পাঁচভাগে বিভক্ত করা হয়,—পাক্ষা, কান্তি, তাড়ি, কারি ও মিহুচ্। সাহিত্যিক চরিত্রগুলি ‘পাক্ষা’ রূপসজ্জার অন্তর্গত। রাম, কৃষ্ণ, অর্জুন প্রভৃতি দেবচরিত্রগুলি সাহিত্যিক চরিত্র। এই চরিত্রচিত্রণে মুখের সমুখভাগ পাঁচ সবুজ বর্ণে রঞ্জিত করা হয় এবং নীচের চোয়াল বরাবর চুটি দেওয়া হয়। লাল অধর এবং কালো চোখ ও ভ্রু অঙ্কিত করা হয়। নাট্যশাস্ত্রেও প্রায় এই রকম বিবরণ আছে।

‘কান্তিতে’ মুখের সবুজ রঙের সঙ্গে লাল দেওয়া হয়। এতে ‘চুটি’ ব্যবহৃত হয়। মুখরঞ্জন সমাপ্তির পর একটি লাল সৰু কাপড় মাথার খুলির নীচে বাঁধা

হয় এবং তার ওপর সাদা রঙে রঞ্জিত করা হয়। একে 'চুট্টিনতা' বলা হয়। প্রতিদায়কদের ক্ষেত্রে চুট্টিনতা ব্যবহার করা হয়। রাবণ, কীচক, শিশুপাল চরিত্রে এইরকম চিত্রণ করা হয়। নাকের ঠিক মধ্যস্থলে সাদা ও লাল রঙের কড়া কাটা হয়। তার ওপর সাদা সোনার ছোট ছুটি বল স্থাপন করা হয়। একে 'টিটুপুডু' বলা হয়। 'কাস্তি' রূপসজ্জার বিশেষত্ব হচ্ছে যে, এই চরিত্রে বিরাট লাল গৌক আঁকা হয় এবং এর পাশে সাদা রঙের রেখা থাকে। গলা লাল রঙে রঞ্জিত করা হয়। ক্রোধ প্রকাশের ক্ষেত্রে অনেক সময় গজদন্ত ব্যবহার করা হয়। শ্মশ্রু রঙ, অহুসারে চরিত্রগুলির গুণ নির্ণয় করা হয়। তিন রকমের রঙ ব্যবহার করা হয়। ভেলুগু টাডি, কাকগু টাডি, ও চোকান্না টাডি। ভেলুগু টাডিতে সাদা শ্মশ্রু ব্যবহৃত হয়। পৌরাণিক উচ্চস্তরের জীবের এই ধরনের শ্মশ্রু ব্যবহার করা হয়। উদাহরণ স্বরূপ হনুমানের উল্লেখ করা যেতে পারে। মুখের উপরিভাগ কান এবং নাকের ডগা ও মুখের নিম্নাংশ লাল রঙে করা হয়। চিবুকের দুপাশে চুটি দেওয়া হয়। অধরে সাদা রঙের ওপর কাল ছাপ থাকে। মুখ গহ্বরে দাঁত ব্যবহার করা হয় এবং সাদা তুলোর দাড়ি লাগান হয়। শিকারী প্রভৃতি চরিত্রে কালো দাড়ি ব্যবহৃত হয়। যথা শিবের কিরাত ছদ্মবেশ ধারণে কালো দাড়ি ব্যবহৃত হয়। দম্ভ প্রভৃতি চরিত্রে 'চোকান্না' টাডি, অথবা লাল দাড়ি ব্যবহার করা হয় এবং মুখের উপরিভাগ কাল ও নিম্ন-ভাগ লাল রঙে রঞ্জিত করা হয়।

'কারি' চরিত্র রূপায়ণের জন্য কালো রঙ ব্যবহৃত হয়। সাধারণতঃ দানবী চরিত্রে এই রঙ ব্যবহার করা হয়।

'মিহু' চরিত্রগুলি হলুদ ও লাল রঙের হয়। সাধু অথবা মহৎ চরিত্রে এগুলি ব্যবহৃত হয়। ললাটে চন্দনের তিলক প্রভৃতি এবং আধিপন্নবে কাজল অথবা স্মরণ প্রলেপ শূকার ও শাস্ত্রসের উল্লেখ করে।

মণিপুরী নৃত্যের রূপসজ্জাও অতি মনোহর ও নয়নমুগ্ধকর। মণিপুরীর বিভিন্ন নৃত্যে বিভিন্ন বেশভূষা ধারণ করতে হয়। মণিপুরী রাসনৃত্যে মাথার ওপর চূড়ার আকারে একটি কালো রঙের পশম জাতীয় বল লাগান হয়। অনেক সময় বলের পরিবর্তে কেশগুলিকেও চূড়ার আকারে বাঁধা হয়। এই বলটিকে 'কোকতুঘী' বলা হয়। প্রাচীনকালে 'কবরী বন্ধন' চৌবটি কলার অন্ততম কলা ছিল। এখনও পর্বত ভারতীয় নৃত্যে বিভিন্ন ধারার কবরী বন্ধন করতে

দেখা যায়। বহু প্রাচীনকালেও বৈদ্য রচনার প্রথা ছিল। প্রথম শতাব্দীতে
 নির্ধিত 'বারহুত' গ্রন্থে চন্দ্র ও বক্রীর প্রতিষ্ঠিতে বৈদ্যবন্ধন আছে এবং মাথায়
 পাগড়ী আছে। বাই হোক, চূড়াকারে কেশবন্ধন প্রণালী ভারতের রমণীদের
 অতি প্রাচীন রীতি হলেও এশিয়ার যে কোন নৃত্যের প্রতিষ্ঠিতে আমরা
 চূড়াকারে কেশবন্ধন দেখতে পাই। বৈষ্ণব সাহিত্যেও বালক কৃষ্ণের কেশ চূড়া
 করে বাঁধবার অনেক বিবরণ পাওয়া যায়। সুতরাং এই ধরনের কেশবিন্যাস
 স্বভাবতঃই মানবমনে সাত্ত্বিক ভাবের সৃষ্টি করে। সেইজন্মেই রাসনৃত্যে এই
 রকম চূড়াকারে কেশবন্ধন করতে হয়। মণিপুরী নৃত্যে পুরুষদের মাথায়
 পাগড়ী ও মুকুট এবং রমণীদের মাথায় ওড়না প্রভৃতির ব্যবহার দেখা যায়।
 কাথোদিয়ার অ্যাকরওয়াটারের পূর্ব গ্যালারীতে সমুদ্র মন্ডনের দৃষ্টে দানবের মাথায়
 'কোকভুখীর' মত একটি শিরোভূষণ দেখা যায়। এর সঙ্গে মুকুটও আছে।
 মণিপুরী নৃত্যে পুরুষদের দ্বারা ব্যবহৃত মুকুটগুলি ওপর দিকে খুঁচালো থাকে।
 কাথোদিয়ার অ্যাকরওয়াটারের দক্ষিণ গ্যালারীর স্বর্গীয় দৃষ্টে দেবতাদের
 মুকুটগুলির সঙ্গে এর প্রচুর সাদৃশ্য দেখা যায়। ভ্রামদেশের (আধুনিক
 থাইল্যান্ড) নর্তক নর্তকীদের মাথায়ও এই রকম খুঁচালো মুকুট থাকে।
 মুকুটের সঙ্গে একটি কিতা থাকে, সেটিকে গলার নীচে বাঁধতে হয়। মণিপুরী
 নৃত্যে পুরুষদের মুকুটগুলিও এইভাবে পরতে হয়। এই দুই দেশের মুকুটের
 ভেতর একটি গভীর সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়। এর থেকে স্পষ্টই বোঝা যায় যে,
 ভারতের পূর্বে অবস্থিত দেশগুলির সঙ্গে মণিপুর রাজ্যের সাংস্কৃতিক বিনিময়
 হয়েছিল। রাসনৃত্যে মুখের ওপর ব্যবহৃত সূক্ষ্ম ওড়নাটিকে 'মাইখুম' বলা
 হয়। সূক্ষ্ম ওড়নার অন্তরালে মুখটি অস্পষ্টভাবে দেখা যায়। এর দ্বারা ভক্তিনয়ন
 ও লক্ষ্যরূপ একটি মনোরমতা সৃষ্টি ওঠে। মণিপুরী নৃত্যে দ্বাগরাকে 'হুমিন'
 বলা হয়। দ্বাগরটির ভেতরে বেত দিয়ে লক্ষ্য করা হয়। এতে কাঁচের
 স্মরণ এবং দ্বারারকম স্মরণসুগান থাকে। এই দ্বাগরটির ওপর বহু স্মরণ
 একটি স্মরণসুগান থাকে। এক 'পোখওয়ান' বলে। রাসনৃত্যে পুরুষেরা
 প্রাচীনকালের মত কোমরবন্ধনী ও কঁটকর ওপর লম্বা বস্ত্র কাপড়ের টুকরো
 ব্যবহার করেন। সমুদ্র প্রান্তে বসবাস করতের টুকরোটিকে (কোমরবন্ধনী)
 'বুগ' ও দ্বাগে প্রস্তুত কাপড়ের টুকরোটিকে 'খাওয়ান' বলা হয়।
 'মাইজরাওয়া' নৃত্যে পুরুষেরা স্মরণ পদ্ধতিতে পোশাক-পরিচ্ছদ পরে

থাকেন। 'ত্রিকচ্ছ' পদ্ধতিতে অনেক গিঁট থাকে। মনে হয়, দ্বুচীশিল ছিল নাবলেই গিঁটের প্রচলন ছিল। মণিপুরের 'লাইহারাগুয়া' নৃত্যে 'কানেক' পরবার পদ্ধতির সঙ্গে পূর্ব ভারতীয় বীপগুকের নারীদের বস্ত্র পরবার পদ্ধতির বিশেষ সাদৃশ্য দেখা যায়। 'লাইহারাগুয়া' নৃত্যে ব্যবহৃত কানেকের পাড়ে যে যে ধরণের নক্সা থাকে, তার সঙ্গে চানুদোড়োতে প্রাপ্ত একটি পাঞ্জের গারে ঠিক ওই ধরণের নক্সা দেখা যায়। নাগা অঞ্চলের নাগা নৃত্যে নাগকস্তা ও গুরুমরা সাপের মত লাল ও কালো জোরাকাটা কানেক ব্যবহার করেন। মণিপুরীরা মনে করেন এটি রাজি ও উষার প্রতীক। একথা সহজেই অল্পমান করা যায় যে, এইসব নৃত্যের পোষাকে অনার্বভাব সম্পূর্ণ। কারণ পূর্ব ভারতের আসাম প্রান্তে নাগবীপ বা নাগরাজ্য ছিল। প্রাচীনকালে প্রান্তদেশ বলতে ব্রহ্মদেশ, তিব্বত প্রভৃতিও বোঝাত। এই সকল নাগরাজ্যরা অনার্ব ছিলেন। অনার্বসভ্যতার নির্দশন আজও বাংলাদেশে দেখা যায়। উদাহরণস্বরূপ শাঁধা, সিন্দুর নৈবেদ্যের উল্লেখ করা যেতে পারে। কিন্তু অনার্বদের সঙ্গে আর্যদের যে সংমিশ্রণ হয়েছে তা অতি স্পষ্টভাবে প্রতীয়মান হয়। মণিপুরী নৃত্যের শিরোভূষণ হিসেবে 'পাগড়ী' ব্যবহৃত হয় এবং কতকগুলি বিশেষ চরিত্রে মুকুট ব্যবহৃত হয়। পাগড়ীর একটি অংশ গিঁটের দিকে লম্বমান অবস্থায় থাকে। এই সকল ছোট ছোট বিষয় থেকে সহজেই অল্পমের যে, মণিপুরী সংস্কৃতিতে আর্য, অনার্ব ও প্রান্তদেশে প্রচলিত মাকালীয় সংস্কৃতির অল্পত সংমিশ্রণ হয়েছে। কোন সংস্কৃতিই অপরকে অতিক্রম করে নিজের প্রাধান্য বিস্তার করতে পারেনি। অথচ হৃদয়ভাবে পরস্পর পরস্পরের সঙ্গে মিশে গিয়েছে।

ভক্তিরসের প্রাণলোভে জন্মে রাসনৃত্যের পোষাকগুলি এমনভাবে প্রস্তুত করা হয়েছে যে, গানের অংশ খুব অল্পই দেখা যায় এবং অলংকারও অতি সূচক ও নব্রাধে করতে হয়। রাসনৃত্যের সাজসজ্জা ঐশ্বর্যবাহারী ভাষ্যচন্দ্রের নিজস্ব পদ্ধতিগত। কথিত আছে যে, তিনি ব্রহ্মাঞ্চলি হয়ে রাসনৃত্যের প্রবর্তন করেন এবং তাতে আঙ্গিক, আহাৰ্য ও সাঙ্গিক অভিনয়ের সংমিশ্রণ করে। একথা সত্যি যে, এই কবি ও শিল্পী ব্রহ্মাঞ্চলি হুসেই উপাসনা করে সৌন্দর্যের রস আধাদন করেছিল এবং তিনি সেই সৌন্দর্য-বৃত্ত ও সৌন্দর্য-ভেদর বৃত্ত করিতে চেষ্টাছিলেন। অনার্ব অপেক্ষা আর্য সৌন্দর্যেই তাঁর রসিক বন খেঁচী গান

ছিল। রাসনৃত্যে নর্তকীরা 'কোকতুখী'র নীচে 'কোকনাথ' অথবা সিঁথি পয়েন। দ্বিতীয় শতাব্দীতে মথুরার বুদ্ধদেবীর মাথায় এই ধরনের সিঁথির ব্যবহার দেখা যায়। 'কোকতুখী'র সঙ্গে কতকগুলি জরীর বুলমি বোলান হয়, একে 'চুবালৈ' বলা হয়। এর সাদৃশ্য দেখা যায় অজন্তা গুহার অঙ্গনার মাথায় পরিহিত পাগড়ীর সঙ্গে কতকগুলি দোহুলায়মান মূক্তার সারির। জামদেনের মুকুটের সঙ্গেও এইরকম বুলমি থাকে। এছাড়া বিভিন্ন ধরনের গহনা দেখতে পাওয়া যায়, যথা—কুণ্ডল (কুণ্ডল) মঠে পায়ে (ভূই সারি হার), কিরাঙ, লিক্ ফাঙ, (চণ্ডা হার), পাম বোন কাবি (বাজু), তাং (আর্মলেট) ইত্যাদি। কুকের মুকুটকে 'মইছুন' বলা হয়। এর ওপর 'কোকনামলাইজ্জে' দেওয়া হয়, তার ওপর ময়ূরের পালক অথবা চূড়া সংযুক্ত হয়।

লাই হারাওয়া নৃত্যের পোষাক পরিচ্ছদকে 'নিংথম সমজিন' বলা হয়। নিংথমের অর্থ হচ্ছে ত্রিকোণা কাপড়। সমজিনের অর্থ হচ্ছে মুকুট। মুকুটের সঙ্গে একটি কাপড় সংযুক্ত থাকে। এই কাপড়ের টুকরাটিকে 'খোঁগাড়ী' বলা হয়। শ্রীক প্রভৃতি অনুষ্ঠানে পালা কীর্তনের সময় অথবা করতাল প্রভৃতি নৃত্যে বড় বড় পাগড়ী বাঁধতে হয়।

উক্ত ভারতের কথক নৃত্যের পোষাক পরিচ্ছদ মণিপুরী নৃত্য ও কথাকলি নৃত্যের মত অত চমকপ্রদ না হলেও নৃত্যের পক্ষে বেশ সুবিধাজনক। পূর্বকালে কথক নৃত্যে গোড়ালি পর্যন্ত লম্বা একটি স্বচ্ছ জামা পরা হত। একে 'পেশো রাজ' বলে। 'পেশো রাজ' কথাটি এসেছে 'পাণ্ডজা' শব্দটি থেকে। এর অর্থ হচ্ছে সেলাই করা। আকবরের দরবারে বিশিষ্ট সভাসদরা এই পোষাক পরতেন। বাদশাহ নিজেও এই রকম পোষাক পরিচ্ছদে সজ্জিত করতেন। জাহাঙ্গীরের সময় এই পোষাক পরিচ্ছদের পরিবর্তন হয়। তাঁর রাজত্বে অভিজাত মহলে যে পোষাক পরা হত তা অত স্বচ্ছ ছিল না। স্বচ্ছ বস্ত্রের পরিবর্তে ধোঁকো, রেশম প্রভৃতি ব্যবহার করা হত। অনেকে কথক নৃত্যের পোষাককে রাজপুতদের মত বলেন। কিন্তু রাজপুতদের পোষাকও যোগলদের দ্বারা প্রভাবিত। ডাঃ চার্লস কেন্দ্রী বলেছেন—

“Towards the end of the 16th century, when diaphanous jamias and skirts became the fashion at court; the

gentlemen of Rajasthan wore the same dress. This went out of fashion around 1610, when transparent skirts were worn only by entertainers, whilst gentlemen and ladies wore opaque material. এছাড়া বেসিল গ্রে'র 'পার্শ্বান বিনিয়োর্স' নামে গ্রন্থটিতে ১ নম্বর প্লেটে যে ছবিটি আছে, তাতে জ্যাকেট পরিহিত অবস্থার রাজপুত ও তার সঙ্গীদের যে চিত্রটি আছে, তার সঙ্গে মূল ও কথক নৃত্যের গোষাকের বিশেষ সাদৃশ্য আছে। কথক নৃত্যেও চুরীদার পায়জামা, পেশোয়াজের ওপর জ্যাকেট, ওড়না অথবা টুপী ব্যবহার করবার প্রথা ছিল। ইরানীরাও এ ধরনের পেশোয়াজ, সলোয়ার ও টুপী পরতেন। জ্যাকেট হিন্দুদের ভেতর ব্যবহৃত হত না। হিন্দু নারী পুরুষ টুপী ব্যবহার করতেন বটে, তবে তার আকৃতি ছিল ভিন্ন ধরনের। প্রাচীনকালে ভারতীয় নারীরা ছোট ছোট ওড়না ব্যবহার করতেন। ১৭৫০ খ্রীষ্টাব্দে ছোট ওড়নার পরিবর্তে বড় বড় ওড়না ব্যবহৃত হতে লাগল। রাজপুত নারীরা ষাগরা, ওড়না, পায়জামা ও আঙ্গিয়া (এক রকম ছোট ব্লাউজ) ব্যবহার করেন। ষাগরা, ওড়না ও আঙ্গিয়ার সোনা-রূপের সূক্ষ্ম কাজ থাকে। আধুনিক যুগে কথক নৃত্যে অনেকে ষাগরা ও শাড়ী পরেন। রাজপুত নারীরা গহগার ভেতর অস্ত্রান্ত গহগার সঙ্গে শিরোভূষণ হিসেবে বোড়লা পরে থাকেন। বোড়লা টিকলী জাতীয় গহনা। হাতে রতনচূড় পরতেও দেখা যায়। কর্ণভূষণ, কর্ণহার, বালা প্রভৃতিও ব্যবহৃত হয়। রতনচূড়, ঝাপটা ও নাকের গহণাগুলি মুসলমান নারীদের ভেতরই প্রচলিত ছিল।

অনেকে কথক নৃত্যের বেশভূষার সঙ্গে প্রাচীন হিন্দু ভাস্কর্যের বেশভূষার তুলনা দিয়েছেন। উদাহরণ স্বরূপ ১নং অঙ্কিতা গুহার বাম প্রাচীরে (৬০০ খৃঃ — ৬৪২ খৃঃ) গর্ভব ও অপ্সরাদের নৃত্যের যে চিত্রটি পাওয়া যায়, তাতে কথক নৃত্যের মত জামা পরা একটি নর্তকীর উল্লেখ করা হয়েছে। আর বেশভূষা অস্ত্রান্ত নর্তক নর্তকীদের থেকে সম্পূর্ণ পৃথক। "Dr. Charles Fabri এই নর্তকীর মূর্তি সম্বন্ধে মন্তব্য করেছেন যে—"The lovely sinuous dancing girl in the Ajanta cave Painting (Mahajan Jataka) is obviously completely differently dressed from all the other women in the caves, for she wears as long sleeved

garment with a plastron in front, probably bare at the back.” তিনি বলেছেন আর কেউই এ ধরনের পোষাক পরে নি কেন ? তাঁর মতে এটি কোন যবন নারীর চিত্র । কারণ ভারতীয় নারীরা দেহের ওপরের অংশে কোন বস্ত্র ব্যবহার করতেন না । রাণী, মহারানীদেরও যে খোদিত মূর্তি আছে তাতে আমার ব্যবহার নেই এবং বক্ষঃস্থলও উন্মুক্ত । এইসব প্রাচীন ভাস্কর্য ও চিত্রের মধ্যে কোন কোন নারীকে জামা পরতে দেখা যায় অথবা বক্ষঃস্থল ঢাকতে দেখা যায় । এরা অধিকাংশই পরিচারিকা অথবা নর্তকী এবং এরা যবন শ্রেণীভুক্ত ।

বাই হোক ওপরের আলোচনার দ্বারা আমরা ভারতের বিভিন্ন প্রদেশের আধুনিক নৃত্যশৈলীর রূপসজ্জার একটি স্পষ্ট ধারণা করতে পারি । ভারতের বিভিন্ন প্রদেশের আধুনিক নৃত্যশৈলীর রূপসজ্জাগুলি একটি বৈশিষ্ট্য নিয়ে পৃথিবীর বিভিন্ন প্রান্তের রসিক সমাজের সমাদর লাভ করেছে বলেই এদের সৌন্দর্য বিশেষভাবে জনপ্রিয়তা অর্জন করেছে



“উকার: শংকর: প্রোক্তো লকার: শক্তিকণ্ঠতে ।
শিবশক্তিসমাবোগাং ভালনামাভিবীৰ্যতে ।”

ভাল

প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রে ভারতীয় দর্শনের ভিত্তিতে ভালের ব্যাখ্যা—

ভাল সম্বন্ধে বলতে গিয়ে সঙ্গীতচার্য কোহল সৃষ্টি রহস্যের এই দার্শনিক তত্ত্বের উদ্ঘাটন করেছেন। সঙ্গীতজ্ঞ মতঙ্গও যাত্রার উল্লেখে বলেছেন যে, শিব ও শক্তির মিলনই বিশ্ব সৃষ্টির কারণ। কিন্তু এই শিবই বা কে এবং শক্তিই বা কে? শিব হচ্ছেন সেই পরম পুরুষ, ষাঁড় ষাঁড় সৃষ্টি, স্থিতি ও গতি হচ্ছে। তিনি সকলের মধ্যে প্রকাশমান, ত্বিসি অনন্ত, অসীম ও স্তব্ধ। তাঁকে অবলম্বন করে সমুদ্র জগতের সৃষ্টি। উপনিষদে বলা হয়েছে সেই অনন্ত আত্মা এক, সকলের নিয়ন্তা এবং সর্বভূতের অধিপতি।

“ন তত্র সূর্যো ভাতি ন চন্দ্রতারাং নোমা বিদ্যাতোভাতি হুতোহরমগ্নিঃ
তমেব ভাস্তমহুভাতি সর্বং তস্ম ভাসা সর্বমিদং বিভাতি।”

(কঠ উপ—২।২।১৫)

সেখানে সূর্য, চন্দ্র, তারকা সব নিস্ত্রভ, বিদ্যায় সমুদ্রও প্রকাশ পায় না, এ অগ্নি সেখানে কোথা থেকে এলো? তাঁরই আলোকে সকলে আলোকিত, তাঁরই দীপ্তিতে সব কিছু দীপ্তি পাচ্ছে। কপিলের মতে প্রকৃতি হচ্ছে তাঁরই ছায়া, তাঁরই শক্তির প্রকাশ। শঙ্করাচার্যও বলেছেন—

“শিবঃ শক্ত্যা যুক্তো যদি ভবতি শক্তঃ প্রভবিতুম্।

ন চেদেবং দেবো ন ধনু কুশলঃ স্পন্দিতুমপি।”

অর্থাৎ শক্তির সঙ্গে যুক্ত হলেই শিব কার্যকরী ক্ষমতা লাভ করেন, নতুবা তাঁর স্পন্দিত হবার শক্তিও থাকে না। শিব শব্দে পরিণত হন। সাংখ্যমতে প্রকৃতি সর্বব্যাপী জড়রাশি। তাতে এই জগতের সমুদ্র কারণ রয়েছে। প্রকৃতি নিয়মাবলী হয়ে কাজ করছে এবং পরমপুরুষের চিহ্ন বা চৈতন্যে প্রতি-বিম্বিত হচ্ছে। এই ভাবে প্রকৃতি ও পুরুষের মিলন হয়েছে। কোহল বলেছেন, প্রকৃতি ও পুরুষের মিলনে ভালের সৃষ্টি হয়েছে। কিন্তু কি করে হল? স্বাধেদে সৃষ্টির বর্ণনায় বলা হয়েছে যে, এই অনন্ত পুরুষ নিশ্চেষ্ট ও গতিশূন্য ছিলেন। আকাশ সেই অনন্ত পুরুষে স্থগতভাবে ছিল। এই অবস্থাকে অব্যক্ত বা স্পন্দন

রহিত বলা হয়েছে। এই আকাশ সূক্ষ্ম ও সর্বব্যাপী। এর সঙ্গে সর্বব্যাপী শক্তি রয়েছে। এই শক্তি হচ্ছে প্রাণ। প্রাণ বারবার আকাশের ওপর আঘাত দিতে থাকে এবং তাতেই স্পন্দন বা গতির সৃষ্টি হয়। অর্থাৎ এই প্রাণই হচ্ছে গতি। কল্পের আদিতে ও অন্তে সব শক্তি এই প্রাণেই লয় পায় এবং সকল পদার্থই আকাশে পর্ববসিত হয়। আবার প্রাণ থেকে গতির সঞ্চার হয়। এই গতির নিবৃত্তি নেই। প্রকৃতির নিয়মে জগৎ ও যুক্তা নিরবচ্ছিন্ন গতিতে চলছে। এই গতির স্পন্দনেই জগৎ সৃষ্টি হ'ল—ফুল ফুটল, প্রভাতের সূর্য রঙ, ছড়াল, সাগর লহর তুলল, শ্রোতবিনী ও শৈলমালা বকে ধারণ করে প্রকৃতির প্রতীক নিয়মে জগৎ চলতে লাগল। কোথাও বিশৃঙ্খলা নেই, অনিয়ম নেই। এই নিরবচ্ছিন্ন গতি আমাদের প্রাণের স্পন্দনে স্পন্দনে ছন্দিত হতে লাগল। এই ছন্দের অল্পভাবে মাজা, তাল, লয় প্রকৃতির সৃষ্টি হ'ল। কোহল তাল সম্বন্ধে বলতে গিয়ে উপরোক্ত শ্লোকটির দ্বারা ভারতীয় দর্শনের গূঢ় তত্ত্ব প্রকাশ করেছেন। 'কল্পভঙ্গকল্পস্বভাববিবরণম' এ তাল সম্বন্ধে এই বাক্য ব্যাখ্যা আছে—

“তালান্বকং জগৎ সর্বং তালন্ত ব্যাপকঃ সূতঃ।

সূত্রে সূত্রে স তালঃ স্যাৎ স তালঃ কালসম্ভবঃ।”

অনেকে বলেন, তাওব ও লাস্তের আন্ত অক্ষর দুটি নিয়ে ‘তাল’ শব্দের সৃষ্টি হয়েছে। তাওবের সৃষ্টিকর্তা শিব এবং লাস্তের সৃষ্টিকর্তা পার্বতী। যাই হোক, প্রাচীন শাস্ত্রকাররা শিব ও শক্তিকেই তালের সৃষ্টিকর্তা বলেছেন।

নাট্যের দার্শনিক ব্যাখ্যা—অনেকে বলেছেন, ধ্বনি না থাকলে তালের সৃষ্টি হত না। নাট্য শাস্ত্রকাররা এরও দার্শনিক ব্যাখ্যা করেছেন। ইন্দ্রিয় গ্রাহ্য জগৎই হচ্ছে রূপ। এর পশ্চাতে রয়েছে ‘কোটি’ অথবা শব্দ ব্রহ্ম। এর একটি মাত্র বাচক শব্দ ‘ঐ’ সমস্ত আকাশ জুড়ে পরিব্যাপ্ত হয়ে রয়েছে। ‘সঙ্গীত মকরন্দে’ বলা হয়েছে যে, এই নাদ দেবতার প্রবণ করেন। মহাত্মা ও যোগিরা সংযতচিত্তে এই নাদে আত্মনিবেশ করে মুক্তিলাভ করেন। একেই ‘অনাহত’ নাদ বলা হয়। এই অনাহত নাদ যখন কোন পদার্থের সাহায্যে উদ্ভূত হয়, তখন তাকে ‘লাহত’ নাদ বলে। এই অনাহত ‘ঐক্য’ ধ্বনি বায়ু তরলের কল্পনে কল্পনে বিদ্যুতভর হয়ে সমগ্র জগতে পরিব্যাপ্ত হয়ে পড়ছে। এই ‘সুহৃৎ সুহৃৎ’ কল্পনের স্থিতকাল এক একটি মুহূর্ত বা কণ। প্রাচীন নাট্য শাস্ত্রকাররা নাদের নানাবিধ ব্যাখ্যা করেছেন। নাট্যশাস্ত্রকার তরুণ বলেছেন,

‘নকার’ ও ‘দকার’ এই দুই বীজ অক্ষরের দ্বারা তাদের অধিষ্ঠাত্রী দেবতা প্রাণ ও অগ্নিকে বোঝায়। পরবর্তী শাস্ত্রকাররাও এই কথাই বলেছেন—

“নকারং প্রাণনামানং দকারমনলং বিদ্বঃ ।

জাতঃ প্রাণাগ্নিসংযোগাস্তেন নাদোহতিবীৰ্যতে ।”

এর থেকেই তালের সৃষ্টি ।

শব্দোঃ সংগততে নাদো নাদাহ্যংগততে মনঃ ।

মনসো জায়তে কালঃ স কালস্তালসংজিতঃ ।

শব্দ থেকে নাদের জন্ম, নাদ থেকে মনের এবং মন থেকে কালের জন্ম হয়েছে। সেই কালই ‘তাল’ সংজ্ঞা প্রাপ্ত হয়েছে।

বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যাতেও আমরা দেখতে পাই যে, আকাশমার্গে বিद्यমান বিভিন্নভরের বায়ুতরঙ্গে শব্দ প্রবাহিত হয়ে আমাদের কর্ণকূহরে প্রবেশ করে



এবং আমরা এই শব্দ তুলতে পাই। আমাদের পক্ষেইয় ব্যক্তিগত জ্ঞানও একটি ইন্দ্রিয় আছে। তা হচ্ছে মন। আমাদের চেতনা অথবা বুদ্ধি মনকে

সংবাদ দেয় এবং ইঞ্জিরদের একটি দ্বারা আয়রা তা গ্রহণ করি। নাদের ভেতর দিয়ে মাজার অল্পভূতি প্রবণপথে চালিত হয়ে আমাদের দেহে ও মনে হৃদয়ের স্পন্দন জাগায়। এইভাবে আমরা হৃদয়ের স্পন্দন অনুভব করি।

আহত নাদকে পাঁচ ভাগে বিভক্ত করা যেতে পারে—নখজ (তত), বায়ুজ (স্থবির), চর্মজ (আনন্দ), লোহজ (ঘন) ও শরীরজ। বীণা প্রভৃতির নাদ নখজ, বংশী প্রভৃতির নাদ বায়ুজ, মৃদঙ্গ প্রভৃতির নাদ চর্মজ, মঞ্জিরা প্রভৃতির নাদ লোহজ। দেহ দ্বারা উৎপন্ন নাদকে ‘শরীরজ’ বলা হয়। মহত্ত্বদেহের বিভিন্ন স্থান থেকে যে ধ্বনি উৎপন্ন হয়, তা বর্ণাঙ্কক। সমস্ত রকম স্নিগ্ধ নাদাঙ্গক। নৃত্য, স্নিগ্ধ ও বাস্তব নাদের অধীন। এই নাদের উৎপত্তি সম্বন্ধে বোগশাস্ত্রবিদ পাগিনীর শিক্ষাকার একটি সূক্ষ্ম মনোবিজ্ঞানের কথা ব্যক্ত করেছেন। তিনি বলেছেন—

“আত্মা বুদ্ধ্যে সমেত্যাৰ্থান মনো বৃদ্ধিতে বিবক্ষয়া,

মনঃ কারাগ্রিহাহন্তি, স প্রেরয়তি মাকৃতম্।

মাকৃতস্তরসি চরন্ মজ্জা জনয়তি বরম্।”

অর্থাৎ আত্মা বুদ্ধির সঙ্গে অর্থকে প্রাপ্ত হয়ে তা প্রকাশ করবার অভিলাষে মনকে নিযুক্ত করে। মন তখন দেহস্থিত অগ্নিকে আহত করে। সেই অগ্নি প্রাণবায়ুকে প্রেরণা দেয়। ঐ প্রাণবায়ু তখন বক্ষঃস্থলে বিচরণ করতে করতে নাদের সৃষ্টি করে।

নাম—সঙ্গীতের উপযুক্ত স্বর যদি স্থির অথবা নিরমিত আন্দোলনের দ্বারা উৎপন্ন হয় তাকে সঙ্গীত শাস্ত্রে নাদ বা ধ্বনি বলা হয়।

এই নাদ বা ধ্বনি নানাভাবে উৎপন্ন হতে পারে। বিশেষ করে সঙ্গীতশাস্ত্রে এই নাদকে নানাভাবে বিভক্ত করা হয়েছে। সঙ্গীতশাস্ত্রে আহত নাদকে সঙ্গীতের উপযুক্ত বলা হয়েছে। নাদের তিনটি বৈশিষ্ট্য হচ্ছে—

(১) ছোট-বড় ভেদ, (২) গুণ বা জাতিভেদ (৩) নাদের উচ্চ ও নিম্নভেদ।

(১) ছোট বড় ভেদ—নাদ যদি যত্নসহে শোনা যায় তাকে নীচু নাদ এবং যদি উচুসহে শোনা যায় তাকে উচু নাদ বলা হয়। তবে এখানে স্থানের দূরত্বকে গণ্য করা হয়েছে। নিকট থেকে শোনা গেলে নীচু স্বর এবং দূর থেকে শোনা গেলে উচু স্বর।

(২) নাদের গুণ বা জাতি—নাদ বিভিন্ন বস্তু বা কণ্ঠস্বর থেকে উদ্ভূত হলে আমরা তা বুঝতে পারি এবং নাদের গুণ বা জাতির বিচার করি।

(৩) উঁচু ও নীচু নাদ—একটি স্বর থেকে আর একটি স্বর বধন উঁচু গ্রামে হয়, তখন তাকে উঁচু স্বর বলা হয়। একটি স্বর থেকে আর একটি স্বর বধন নীচু হয়, তখন তাকে নীচু স্বর বলা হয়।

কম্পন বা আন্দোলন—তত্ত্ববাদের দ্বারা উদ্ভূত নাদে যে কম্পন বা আন্দোলন হয় তাকে কম্পন বা আন্দোলন বলা হয়। চার রকমের আন্দোলন আছে—(১) স্থির, (২) অস্থির, (৩) নিয়মিত ও (৪) অনিয়মিত।

(১) স্থির আন্দোলন—যে আন্দোলন স্থায়ী হয় তাকে ‘স্থির’ আন্দোলন বলা হয়।

(২) অস্থির আন্দোলন—যে আন্দোলন অস্থায়ী তাকে ‘অস্থির’ আন্দোলন বলা হয়।

(৩) নিয়মিত—যে আন্দোলন সমান গতিতে চলে, তাকে ‘নিয়মিত’ আন্দোলন বলা হয়।

(৪) অনিয়মিত—যে আন্দোলন সমান গতিতে চলে না, তাকে ‘অনিয়মিত’ আন্দোলন বলে।

স্বর—স্নিগ্ধ ও চিত্তাকর্ষক নাদকে স্বর বলা হয়। সর্বসম্মত বারোটি স্বর আছে। তার মধ্যে সাতটি স্বর শুদ্ধ এবং পাঁচটি স্বর বিকৃত হয়। সাতটি শুদ্ধ স্বর হচ্ছে স র গ ম প ধ ন এবং পাঁচটি বিকৃত স্বর হচ্ছে—র গ ম ধ ন।

স্বরগুলি দুটি ভাগে বিভক্ত—

(ক) প্রাকৃত অথবা শুদ্ধ (খ) বিকৃত।

প্রাকৃত বা শুদ্ধ স্বরের দুটি ভাগ—(ক) চল (খ) ও অচল স্বর। বিকৃতস্বরের দুটি ভাগ—(ক) কোমল ও (খ) তীব্র।

বিকৃতস্বর—শুদ্ধ স্বর থেকে কোন স্বর একটু উঁচু বা নীচু হলেই তা বিকৃত স্বর হয় অর্থাৎ বা স্বরান থেকে বিচ্যুত। ‘স র গ ম প ধ ন’ একটি সপ্তক হয়। এই সপ্তকে র, গ, ম, ধ, ন এর বিকৃত রূপ আছে। এই বিকৃত স্বরের দুটি রূপ—কোমল ও তীব্র। শুদ্ধ স্বর থেকে অল্প স্বরটি নীচু হলে বলা হয় কোমল, উঁচু হলে বলা হয় তীব্র।

চল ও অচল স্বর—যে স্বর কোন অবস্থাতেই বিকৃত হয় না, তাকে

অবিকৃত বা ‘অচল’ স্বর বলা হয়। একটি সপ্তকের ‘স’ এবং ‘প’ অচল স্বর। কারণ এরা স্থানান্তরিত হয় না। অপর পাঁচটি স্বর র গ ম ধ ন নিজের স্থান থেকে বিচ্যুত হয় বলে এগুলিকে ‘চল’ স্বর বলে।

সপ্তক—তিনটি সপ্তক আছে—মজ্র, মধ্য ও তার। এগুলিকে কথ্য ভাষায় বলা হয় ‘উদারী’, ‘মুদারী’ ও ‘তারী’। স, র, গ, ম, প, ধ, ন, এই সাতটি স্বরকে ‘সপ্তক’ বলা হয়। নাদের উচ্চতা ও নিম্নতা অনুসারে ‘মজ্র’, ‘মধ্য’ ও ‘তার’ এই তিনটি নাদস্থান ধরা হয়। এক একটি সপ্তক হচ্ছে এক একটি নাদ-স্থান। প্রথম সপ্তকটি মজ্রস্বর, দ্বিতীয় সপ্তকটি মধ্যস্বর এবং তৃতীয়টি তারস্বর। মজ্রস্বর উচ্চারণ কালে দ্রব, মধ্যস্বর উচ্চারণকালে কঠ এবং তারস্বর উচ্চারণ কালে তালু ওপর জোর দেওয়া হয়।

আরোহ—স্বরগুলি ওপরদিকে ক্রমাশয়ে উঠতে থাকলে তাকে ‘আরোহ’ বলা হয়। আরোহের সময় স্বরের গতি মজ্র থেকে মধ্য এবং মধ্য থেকে তারায় গুঠে।

অবরোহ—স্বরগুলি যদি ওপর থেকে নীচে নামে তাকে ‘অবরোহ বলে।’

বর্ণ—গানের ক্রিয়াকে ‘বর্ণ’ বলা হয়। বর্ণ চার রকম—স্বারী, আরোহী, অবরোহী এবং সকারী।

স্বারী বর্ণ—একটি স্বরকে স্থির রেখে সমস্ত গানের মধ্যে তার প্রয়োগ হলে তাকে ‘স্বারী বর্ণ’ বলে।

আরোহী ও অবরোহী স্বরগুলি বধাক্রমে আরোহণ ও অবরোহণ করলে ‘আরোহী’ ও ‘অবরোহী’ বর্ণ বলা হয়।

সকারী—স্বারী, আরোহী ও অবরোহীর সংমিশ্রণ হলে সকারী বর্ণ বলা হয়।

অলঙ্কার—প্রাসাদিযুক্ত বর্ণ সন্দর্ভকে ‘অলঙ্কার’ বলা হয়। অলঙ্কার সঙ্গীতের শোভা বর্ধন করে। অলঙ্কার দিয়েই তাল তৈরী হয়।

ঠাট—ঠাটকে মেল বলা হয়। একটি সপ্তকের বারোটি স্বরের মধ্যে সাতটি স্বরের ক্রমিক রচনাকে ‘ঠাট’ বলা হয়।

- (১) ঠাটে সাতটি স্বরেরই প্রয়োগ হয়।
- (২) সাতটি স্বরের রচনা ক্রম অনুসারে হবে।
- (৩) ঠাটে রত্নকতার প্রয়োজন থাকে না।

(৪) ঠাটের স্বরূপে আরোহের প্রয়োজন হয় না।

(৫) ঠাটে কোমল ও তীব্র স্বর একসঙ্গে ব্যবহৃত হয় না।

(৬) বিভিন্ন রাগের নামে ঠাটের নামকরণ হয়েছে।

(৭) হিন্দুস্থানী পদ্ধতিতে ১০টি ঠাট মানা হয়।—যেমন কল্যান, বিলাবল, খাখাজ, ভৈরব, পূর্বা, মারোয়া, কাফী, আশাবরী, ভৈরবী এবং তোড়ী।

রাগ—যে ধ্বনি স্বর ও বর্ণ বিভূষিত এবং মানবের হৃদয় রঞ্জক তাই ‘রাগ’ বলে অভিহিত হয়। রাগ রচনার আরোহ, অবরোহ, বাদীস্বর, সঙ্গীতীয় ইত্যাদির প্রয়োগ হয়। স্বরসমূহ দিয়ে রাগের সৃষ্টি। রাগ হৃদয়রঞ্জক হবে এবং এতে কমপক্ষে পাঁচটি স্বর ব্যবহার করতে হবে। বিভিন্ন রাগের পরিচয় পাওয়া যায় ১০টি ঠাটে। মোট এই দশটি ঠাট থেকে বিভিন্ন রাগের উৎপত্তি হয়েছে। রাগের জাতি বিভাগ আছে।

সুতরাং দেখা যাচ্ছে যে শুধুমাত্র ‘ঐ’ শব্দ থেকে বাবতীয় শব্দের সৃষ্টি হয়েছে^৪ এবং এই শব্দ বা নাদ থেকে হৃদয় রঞ্জক সঙ্গীতের সৃষ্টি হয়েছে।

মাত্রা—এই নাদ থেকেই মাত্রা, লয় ও তালের সৃষ্টি হয়েছে এবং সমস্ত সঙ্গীতজগত তালের ওপর প্রতিষ্ঠিত। তাই ‘সঙ্গীতমকরন্দের’ রচয়িতা বলেছেন—“গীতং বাস্তু চ নৃত্যং ভাতি তালে প্রতিষ্ঠিতম্।”

(৪৮ নং শ্লোক) সঙ্গীতমকরন্দ ।

আমাদের মাত্রা নির্ণয় করবার একটি পদ্ধতি আছে। কোন শব্দ ঋতিগোচর হওয়া মাত্র তার স্বরিশব্দের দ্বারা আমরা গীতের মাত্রা নির্ণয় করি। শব্দের স্থিতিকালটুকুকে মাপবার মাধ্যম হিসেবে মাত্রার ব্যবহার হয়। অর্থাৎ সময়টুকু সব থেকে সূত্রাংশে খণ্ড খণ্ড করে মাত্রার গণনা করা হয়েছে। প্রাচীন নাট্য-শাস্ত্রকার টীকাকার ও সূত্রকাররা পশুপাখীর ডাক থেকে মাত্রা নির্ণয় করেছেন।^৫ সূত্রকার সৌনক বলেছেন—নীলকণ্ঠপাখীর ডাক এক মাত্রা, বাসুর ডাক দুই মাত্রা এবং শিবীর ডাক তিন মাত্রা। বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যায় বলা যায় যে, শব্দের স্থায়িত্বকে সবথেকে সূত্রাংশে ভাগ করে অথবা শব্দের ক্ষণ পরিমাণ অনুসরণ করে মাত্রার সৃষ্টি হয়েছিল। প্রাচীন সঙ্গীত শাস্ত্রকাররা শব্দের স্থায়িত্বকে যেনে বিভিন্ন ভাগে ভাগ করে মাত্রার নাম দিয়েছেন। যেমন সঙ্গীত দামোদরের চতুর্ভুক্তকে শুভ্রর মাত্রা সঙ্কেত বলেছেন—“শুভ্রকলমূলকতরুপাশ্চতয়ো মাত্রা ভবতি।”

মূল, শুক, লঘু, ত্রুত চার রকমের মাত্রা আছে। মূল তিনমাত্রা, শুক দুই

মাজা, লঘু একমাজা, ক্ষুদ্র অর্থ মাজা। এই ব্যাখ্যার দ্বারা শুভকর সময়ের কণটুকু বোঝাতে চেয়েছেন। নারদ মাজা সম্বন্ধে বলেছেন—

“লক্ষকরানাম পঞ্চানাম মানমুচ্চারণে হি তত্।”

অর্থাৎ পাঁচটি অক্ষর উচ্চারণ করতে যে সময় লাগে সেই সময়টুকুকে মাজা বলা যেতে পারে। তিনি মাজার ক্রিয়া, মার্গ ও দেশভেদে দু'রকম বলেছেন। এক কথার আমরা বলতে পারি শব্দের স্থানিককে সবথেকে ক্ষুদ্রাংশে ভাগ করে অথবা শব্দের ক্ষণ পরিমাণ অনুসরণ করে মাজার সৃষ্টি হয়েছে। নারদ মাজা সম্বন্ধে বলেছেন, নিমেষকাল অথবা বিদ্যুৎ চমকের কালই হচ্ছে মাজা। শারদাতনয় বলেছেন, পাঁচটি লঘু অক্ষর উচ্চারণ করতে যে সময় লাগে তাই মাজা, “পঞ্চলঘুক্ষরোচ্চারণমিতা মাজা”। অমর কোবে বলা হয়েছে—“অষ্টাদশনিমেষান্ত কাঠা, জিংশতু তাঃ কলাঃ”। মনি ভরতের মতে পাঁচটি নিমেষে একটি মাজা। গীতের সময় দুটি কলার অন্তরে পাঁচটি নিমেষ কলাস্তর বলে পরিচিত—নিমেষাঃ পঞ্চ বিজ্ঞেরা গীতকালে কলাস্তরম্।”

প্রাচীন তাল—ক্ষণ বা মাজাহুসারে স্বরের ভেদ নির্ণয় করা হয়েছে। স্বরের সঙ্গে অক্ষরযুক্ত হয়ে গীত, বাজ, তাল, বোল প্রভৃতির সৃষ্টি হয়েছে। তাল ‘বন’ (কাংস্ত তালাদি) প্রণীত। তালের সঙ্গে কলাপাতের ও লয়ের ঘনিষ্ঠ সংবাদ। মনি ভরত দুটি প্রধান তালের উল্লেখ করেছেন; যথা—চতুরস্র ও ত্র্যাস্র। চতুরস্রের অন্তর্গত ‘চকতপুট’ এবং ত্র্যাস্রের অন্তর্গত ‘চপপুট’। প্রাচীন সঙ্গীত শাস্ত্রে তালকে পাঁচটি ভাগে ভাগ করা হয়েছে—মার্গ, দেশী, শুভ, স্মরণ ও সঙ্গীর্ষ। নারদ প্রভৃতি সঙ্গীত শাস্ত্রকাররা বলেছেন যে, দশটি প্রাণের সংযোগে এই তালের সৃষ্টি।

তালের দশটি প্রাণ—তালের দশটি প্রাণ বলতে তালের বিশেষ বিশেষ গুণ ও কার্য পদ্ধতিকে বলা হয়েছে। এই দশটি প্রাণ হচ্ছে—(১) কাল (২) মার্গ (৩) ক্রিয়া (৪) অঙ্গ (৫) গ্রহ (৬) জাতি (৭) কলা (৮) লয় (৯) বতি ও (১০) প্রস্তার। আচার্য ভরত তালের ২০টি প্রক্রিয়াকেও গণ্য করেছেন। এই বিশটি প্রক্রিয়া হচ্ছে আবাস, নিজাস, বিক্ষেপ, প্রবেশক, শব্দা, তাল, সরিণাত, পরিবর্ত, বজ্জ, মাজা, বিদ্যারী, অঙ্গুলি, বতি, প্রাকরণ, গীত, অবরব, মার্গ, পাদভাগ, পদ, পানি। এর মধ্যে কয়েকটি বুড়োর সঙ্গে সম্বন্ধযুক্ত। গীতের অবরবের নাম ‘বজ্জ’। পদ ও বর্ণের সমাপ্তির নাম ‘বিদ্যারী’। মজ্জক, বর্ণবাবাদি

গীতকে প্রস্তুত করার নাম 'প্রকরণ'। গীতের চারিটি ভাগের প্রত্যেকটিকে পাদ ভাগ বলা হয়েছে। বা কিছু অক্ষর দিয়ে তৈরী তাই 'পদ'।

প্রাণ—(১) কাল—'কাল' বলতে সঙ্গীতের নির্দিষ্ট সময় সীমাকে বোঝায়। সঙ্গীত শাস্ত্রকাররা বিভিন্ন ভাবে এর ব্যাখ্যা করেছেন। সঙ্গীত মকরন্দে 'কাল লক্ষণ' এ বলা হয়েছে যে—

উপযুপরি বিস্তৃত পদ্যপত্রশতং সঙ্কতং ।

স কালঃ স্মৃতি সং ভেদান্তত্বক্ষণত্ব কলং প্রতি ।

(সঙ্গীত মকরন্দ—কাললক্ষণম্ শ্লোক-৪২)

একশত পদ্যপত্রকে একটি স্মৃতি দিয়ে ভেদ করলে যে সময়টুকু লাগে তাকেই তিনি 'কাল' বলেছেন। 'কালের' দ্বারা সমস্ত জগতই বঁধা।

৮টি স্বপে—১	লব	২ ক্রীতে—১	অহু
৮টি লবে—১	কাঠ	২ অহুতে—১	ক্রত
৮টি কাঠায়—১	নিমেষ	২ ক্রততে—১	লঘু
৮টি নিমেষ—১	কলা	২ লঘুতে—১	গুরু
২টি কলায়—১	ক্রী	২ গুরুতে—১	প্লুত

১০ প্লুততে— ১ পল (২৫ মিনিট কাল)

মার্গ—তাল নির্ধারণ করবার পদ্ধতিকে মার্গ বলা হয়েছে। যাত্রা সংখ্যা এই মার্গের দ্বারাই নির্ধারিত হয়। নির্দিষ্ট যাত্রাগুলিকে ভাগ করে তার নির্দিষ্ট নামকরণ হয়েছে। যাত্রার দ্বারাই তালের মার্গে পৌছান যায়। সঙ্গীত মকরন্দে ৬টি মার্গের কথা বলা হয়েছে—দক্ষিণী, বার্তিক চিত্রবিচিত্রক, চিত্রতর ও অতিচিত্রতর। চিত্রতরকে লঘু ও ক্রত ভেদে দু'রকম বলা হয়েছে। দক্ষিণ মার্গে ৮ যাত্রা, বার্তিকে ৪ যাত্রা, চিত্রমার্গে ২ যাত্রা। চিত্রতরে অতিচিত্রতরে ক্রত যাত্রা থাকবে।

ক্রিয়া—তালকে হাতের দ্বারা প্রদর্শন করবার পদ্ধতিকে 'ক্রিয়া' বলা হয়। তালের ছুটি ক্রিয়া—মার্গ ও দক্ষিণী। মার্গ ক্রিয়া দু'রকমের—সশব্দ ও নিঃশব্দ। সশব্দ ও নিঃশব্দের চারটি ভাগ আছে। সশব্দ ক্রিয়া হচ্ছে সয্য, তাল, ঐব ও সরিপাত।

নিঃশব্দ ক্রিয়া হচ্ছে আবাপ, নিজাম, বিক্ষেপ ও প্রবেশ।

লক্ষক ক্রিয়া—

সম্য—দক্ষিণ হাতে তাল দেবার পদ্ধতি।

তাল—বাম হাতে তাল দেবার পদ্ধতি।

ঋব—অকূট ও মধ্য আঙ্গুলির দ্বারা তুড়ি দিয়ে নমিত করবার পদ্ধতি।

সন্নিপাত—উভয় হাতে তাল দেবার পদ্ধতি।

নিষ্কাশ ক্রিয়া—

আবাপ—উত্তান হাতের আঙ্গুল কূটনের নিয়মকে ‘আবাপ’ বলে

নিষ্কাশ—অবস্থানের আঙ্গুল গুলোকে প্রসারিত করবার নিয়মকে ‘নিষ্কাশ’ বলে।

ক’ বিক্ষেপ—উত্তান হাতের বিস্তৃত আঙ্গুলগুলি দক্ষিণে স্থাপন করবার নিয়মকে ‘ক’ বলা হয়।

প্রবেশ—আঙ্গুলগুলি পুনরায় সংকোচন করার নিয়মকে ‘প্রবেশ’ বলা হয়।

৯ বেশী ক্রিয়ার ঋবকা, সর্পিনী, কুন্ডা, পদ্মিনী, বিসর্পিকা, বিক্ষিপ্তা, পতাকা ও পতিতার নাম উল্লেখ করা হয়েছে। বিভিন্ন প্রকার করপাতনের দ্বারা এগুলি নির্ণয় করা হয়; যথা—‘ঋব’ ছোটিকার (তুড়ি) দ্বারা প্রদর্শিত হয়।

‘সর্পিনী’ ও ‘কুন্ডা’ হচ্ছে যথাক্রমে বামগামিনী ও দক্ষিণগামিনী।

‘বিসর্পিকা’ হচ্ছে যথাক্রমে ‘অধোগতা ও বহির্গতা’। ‘বিক্ষিপ্তাতে হাতকে’ পৃথক করা হয়। ‘পতাকা’ ও ‘পতিতা’ হচ্ছে যথাক্রমে উর্ধ্বগামিনী ও রগামিনী।

১০ অঙ্গ—মাজার বিভাগকে অঙ্গ বলা হয়েছে। এই অঙ্গ ছয়টি ভাগে বিভক্ত। এক একটি ভাগ নির্দিষ্ট সংখ্যক মাজার দ্বারা গঠিত। এই ছয়টি অঙ্গ হচ্ছে অহঙ্কত, ক্রত, লম্ব, গুরু মূত ও কাকপদ। অনেকে দ্বিবিয়াম ও লবিয়ামকেও অঙ্গের মধ্যে গণ্য করেন। অহঙ্কতে এক মাজা, ক্রতে দুই মাজা, লম্বতে চার মাজা, গুরুতে আট মাজা, ও মূতে বারো মাজা ও কাকপদে ১০ মাজা ধরা হয়। পদগন্ধীর ভাক থেকে এক একটি অঙ্গের মাজা নির্ণয় করা হয়েছে। বিভিন্ন থেকে অহঙ্কত, চটক থেকে ক্রত, চাব থেকে লম্ব, বারস থেকে গুরু ও কুট থেকে মূত মাজা নির্ধারিত হয়েছে। প্রাচীন নাট্যশাস্ত্রকাররা কল্পনা করেন যে, বিভিন্ন প্রাকৃতিক উপাদান থেকে এদের জন্ম হয়েছিল। অহঙ্কত বায়ুজাত, ক্রত অলঙ্গভূত, লম্ব অগ্নিজাত, গুরু আকাশ সত্ত্বত ও মূত পৃথিবী থেকে জাত।

ীত দৰ্পনে যে সাতটি অঙ্কের উল্লেখ করা হয়েছে তাদের মাজা এইভাবে
 নিরূপণ করা হয়েছে, লঘুতে এক মাজা ; এর অধিষ্ঠাত্রী দেবী হচ্ছেন পার্বতী ।
 শুক্রে ২ মাজা ; এর অধিষ্ঠাত্রী দেবী হচ্ছেন গৌরী ও লক্ষ্মী,। প্লুততে তিন
 মাজা ; এর অধিষ্ঠাত্রী দেবতা হচ্ছেন ব্রহ্মা, বিষ্ণু ও শিব । ক্রততে হচ্ছে অর্ধ
 মাজা । এর অধিষ্ঠাত্রী দেবতা হচ্ছেন শঙ্কু । অল্পকৃত হচ্ছে আশ্বিনাজার
 সিকিমাজা । এর অধিষ্ঠাত্রী দেবতা হচ্ছেন চন্দ্রদেব । ক্রতের ওপর মাজা
 দিলে দবিরাম । দবিরামের অধিষ্ঠাত্রী দেবতা হলেন কাক্তিকের । লঘুর
 ওপর মাজা দিলে লবিরাম । এর অধিষ্ঠাত্রী দেবতা বৃহস্পতি ।

এহ—তালের এক আবর্তনের ভেতর যেখান থেকে সংগীতের আরম্ভ হয়
 তাকে 'এহ' বলে । মুখ্যতঃ চারটি এহ আছে ;—সম, বিষম, অনাগত ^{গত}
 অতীত । অনেক শাস্ত্রকার আবার অতীত, অনাগতকে বিষমের অন্তর্ভুক্ত
 করেছেন ।

সম—সমকালে সমপাণিতে গীত অথবা নৃত্য আরম্ভ হলে তাকে 'সমএহ'
 বলে ।

বিষম—যদি ও অস্তের অনিয়ম হ'লে তাকে 'বিষম' বলে ।

অতীত—গীত প্রভৃতির পূর্বে তাল প্রবৃত্তি হলে তাকে অতীত বলা হয় ।

অনাগত বা অনাবাত—সঙ্গীত প্রভৃতি আরম্ভ হবার পরে তাল প্রবৃত্তি হলে
 তাকে অনাগত বলে । এহভেদে তালকে চার ভাগে ভাগ করা হয়েছে । যথা—
 'তাল' 'বিতাল' 'অহুতাল' ও 'প্রতিতাল' । 'সম' থেকে তাল, অতীত থেকে
 বিতাল, অনাগত থেকে অহুতাল এবং 'বিষম' থেকে প্রতিতালের উদ্ভব হয়েছে ।

জাতি—মাজার তারতম্যে তাল প্রবৃত্তির পরিবর্তনকে জাতি বলা হয় ।
 জাতি পাঁচ প্রকার—চতুরস্র, ত্র্যস্র, খণ্ড, মিল্ল ও সঙ্গীর্ণ । মাজার জাতি ভেদের
 মত তালেরও জাতিভেদ নির্ণয় করা হয়েছে । চতুরঙ্গীক হলে 'চতুরস্র' জাতি
 এবং ত্র্যঙ্গীক হলে 'ত্র্যস্র' জাতি এবং দ্বিঙ্গীক হলে 'খণ্ড' জাতি এবং
 সঙ্গীর্ণ হলে 'সঙ্গীর্ণ' জাতি হয় এবং বৈকল্য জাতীয় । দ্বিঙ্গীক হলে 'সঙ্গীর্ণ'
 জাতি এবং সঙ্গীর্ণ জাতীয় হয় ।

কলা—সাধারণত মাজার অপর নাম কলাপাত বলা যেতে পারে । বলা
 হয়েছে আটটি নিবেদে একটি কলা । অর্থাৎ আটটি নিবেদে যে সময়টুকু অতি
 বাহিত হয় তাকে 'কলা' বলা যায় । সঙ্গীত শাস্ত্রকার নারদের মতে কলার

আটটি ভাগ আছে। বখা—ঋবকা, সর্পিনী, কুয়া, পল্লিনী, বিসর্জিতা, বিক্ষিপ্তা, পতাকা, পতিতা। কিন্তু আচার্য ভরতের মতে কলা তিন রকমের। বখা - চিত্রা বৃত্তি ও দক্ষিণা। চিত্রায় ২ মাত্রা, বৃত্তিতে ৩ মাত্রা ও দক্ষিণায় ৮ মাত্রা।

লয়—ক্রিয়ার অন্তর যে বিশ্রান্তি তাকে ‘লয়’ বলে। শাক্তদেব বলেছেন—“ক্রিয়ান্তর—বিশ্রান্তির :।” অর্থাৎ কাল বা সময়ের অন্তরের নাম ‘লয়’। অমরকোষে বলা হয়েছে—“তালঃ কালক্রিয়ামানং লয়ঃ সাম্যমথাক্রিয়াম্। তাল কাল ও ক্রিয়া এই তিনটির ভেতর লয় সমতা রক্ষা করে। এক কথায় বলা যেতে পারে গীতের গতির সমতা রক্ষা করাকে লয় বলে। লয় তিন প্রকার ‘বিলম্বিত’, ‘মধ্য’ ও ‘ক্রত’। তালের গতি অতি ধীরে হলে বিলম্বিত, অপেক্ষাকৃত ক্রত হ’লে ‘মধ্যলয়’ এবং তার থেকেও ক্রত হ’লে ‘ক্রত’ লয় হয়।

যতি—তালের পদকে বিভিন্ন ছন্দে গ্রথিত করার নিয়ম বা পদ্ধতি হল ‘যতি’। মুনি ভরত অবশ্য বিদ্যামহানকে যতি বলেছেন। নৃত্যের বোলগুলি যতি দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয়। এই বোলগুলি যতি সহকারে উচ্চারিত হয়ে লয়কে নিয়ন্ত্রিত করে। শাক্তদেব বলেছেন—লয়প্রকৃতিনিয়মোযতিরিত্যভিধীয়তে। মুনি ভরত তিন রকম যতির উল্লেখ করেছেন—সমা, স্রোতোগতা ও গোপুচ্ছা। পরবর্তী নাট্যশাস্ত্রকাররা আরও দুইরকম যতির উল্লেখ করেছেন—মুদকা ও পিঙ্গীলিকা।

সমা—আদি, মধ্য ও অন্তে সমান লয় থাকলে ‘সমা’ হয়।

স্রোতোগতা—আদিতে বিলম্বিত, মধ্য ও অন্তে ক্রত লয় থাকলে তা স্রোতোগতা হয়।

মুদকা—আদি ও অন্তে ক্রত ও মধ্য বিলম্বিত হলে ‘মুদকা’ হয়। অন্তমতে আদি ও অন্তে ক্রত, মধ্য মধ্য ও ক্রতলয়ের মিশ্রণ হলে ‘মুদকা’ হয়।

পিঙ্গীলিকা—আদি ও অন্তে মধ্য এবং মধ্য বিলম্বিত হলে ‘পিঙ্গীলিকা’ হয়।

গোপুচ্ছা—আদিতে ক্রত, মধ্য মধ্য ও অন্তে বিলম্বিত হলে গোপুচ্ছা হয়।

প্রস্তার—এর অর্থ হচ্ছে তালের বিস্তার। প্রস্তারের সময় তালের প্রকৃত ছন্দ, মার্গ, কলা, মাত্রা, অঙ্গ প্রভৃতির পরিবর্তন ঘটে।

প্রাচীন নাট্যশাস্ত্রকাররা জীবনের সঙ্গে সঙ্গীতের একটি সাদৃশ্য খুঁজেছিলেন।

তথু এতেই তাঁরা ভুগ্ন হন নি। ধার্মিক নাট্যশাস্ত্রকাররা সঙ্গীতের ভেতর দেবতাদের অবস্থানও করনা করে নিতেন। তাঁদের মতে নাট্যের জনক শিবের পাঁচটি মুখ বলে তিনি পঞ্চানন। তাঁর এই পাঁচটি মুখ থেকে পাঁচটি মার্গতালের উৎপত্তি হয়েছে। যথা

মুখ	অঙ্গ	জাতি	বর্ণ	যতি	নাম
পূর্বমুখ	অক্বেদ	ব্রাহ্মণ	গোক্ষীর	গোপুচ্ছ	চাচ্ছপুট অথবা চক্ৰতপুট

দক্ষিণ মুখ	বজ্রবেদ	কজ্জিয়	কুঙ্কমকেশরী	পিপীলিকা	চাচ্ পুট
পশ্চিম মুখ	অধর্ষবেদ	বৈশ্য	কনকভ	মুরঙ্গা	বটপি তাপুজক
উত্তর মুখ	সামবেদ	তৎপুরুষ	মণিবর্ণ	গান্ধর্ব	সম্প্রযোষ্টিক
উর্ধ্বমুখ	আগম	ঋষি	নীলবর্ণ	সমযতি	উদ্বট।

প্রাচীন সঙ্গীত শাস্ত্রগুলিতে দেখা যায় যে, পূর্ব কালে সঙ্গীতে বহু রকম তালের প্রচলন ছিল। এই তালগুলিকে দুটি ভাগে ভাগ করা হত—মার্গ ও দেশী। মুনি ভরত একশত আটটি দেশী তালের কথা বলেছেন। কিন্তু পরবর্তী শাস্ত্রকাররা আরও অনেক তালের নামকরণ করেছেন। এই তালগুলি হচ্ছে আদিতাল, দ্বিতীয় তাল, তৃতীয় তাল, চতুর্থ তাল, পঞ্চম তাল নিঃশব্দীল, দর্পণ সিংহবিক্রম রতিলীল, সিংহলীল, কন্দর্প, বীরবিক্রম, রঙ্গ, শ্রীমঙ্গ, প্রতাপ, যতিলঙ্গ, গজলীল, হংসলীল, বর্ণভিন্ন, ত্রিভিন্ন, রাজচূড়ামণি, রঙ্গধোত, রঙ্গ-প্রদীপক, রাজতাল, দ্বাপ্রবর্ণ, চতুরশ্রবর্ণ, সিংহবিজাড়ি, জয়তাল, বনমালী, হংস নাদ, সিংহনাদ, কুড়ক তাল, তুরঙ্গলীল, সর্ভলীল, ত্রিভঙ্গী, রঙ্গাতরঙ্গ, মঠ, মঠ (দ্বিতীয়), মঠ (তৃতীয়), মূত্রিত মঠক, কোকিলপ্রিয়, নিঃসাকক, রাজবিজ্ঞানর জয় মঙ্গল, মল্লিকামোদ, বিজয়ানন্দ, জয়শ্রী, মকরঙ্গ, কীর্তি, শ্রীকীর্তি, প্রতিতাল বিজয়, বিন্দুমালিনী সম, নন্দন, মণ্ডিকা, ক্রৌড়তাল, মণ্ডিকা (দ্বিতীয়), দীপক, উদীপক, চেতী, বিষম (২য়), কন্দুক, একতালিকা, হৃদ্দ, (২য়), চতুতাল, ভোম্বলী, অভঙ্গ, রায়বেঙ্গল, বসন্ত, লক্ষ্মেশ্বর, প্রতাপশেখর, বস্পাতাল, গজবস্প, চতুর্মুখ, যদন, প্রতিমঠক, পার্বতীলোচন, রতিতাল, লীলাতাল, করণযতি, ললিত গাকগি, রাজনারায়ণ, লক্ষ্মীশা, ললিতপ্রিয়, শ্রীমঙ্গল, জনক, বর্ধন, দ্বাপ্রবর্ধন, বটতাল, অন্তরক্রৌড়া, হংস, উৎসব, বিলোকিত, গজ, বর্ণযতি, সিংহ, কল্প, সায়স, খণ্ডতাল, চন্দ্রকলা, লয়, স্বন্দ, অভ্যুতালী, বস্তা, বস্ব, মুকুন্দ, কুবিন্দুক,

কলধ্বনি, গৌরী, সরস্বতীকঠাভরণ, ভগ্নতাল, রাজসুগাছ, রাজযার্ত্তণ্ড, নিঃশব্দ, শাক'দেব, চর্চরী, মিশ্রবর্ণ, সিংহনন্দন ।

এক একটি বিশেষ তাল বিভিন্ন মত অনুযায়ী বিভিন্নভাবে প্রদর্শিত হয়ে থাকে । কতকগুলি দেশী তালের নাম তবলার ঠেকার সকে নীচে দেওয়া হল ।

	মাজা	তালী
পটতাল—	৮	২
+	২	
ধা জ্যেকে বিন না ধা বিন ধাগে জ্যেকে		
মহেশতাল—	৯	৩
+	২ ৩	
বিন বিন ধা জ্যেকে বিন না বিন ধাগে জ্যেকে		
করালমঞ্চ—	৫	৩
+	২ ৩	
ধা বিন — ধা জ্যেকে		
লঘুশেখর—	৭	২
+	২	
বিন বিন ধা জ্যেকে বিন বিন না		
শঙ্খতাল—	১০	৫
+	২ ৩ ৪ ৫	
বিন বিন ধা জ্যেকে খুন না বিন ধাগে জ্যেকে খুন		
বন্দা—	১০	৩
+	২ ৩	
বিন বিন না বিন বিন না বিন বিন ধাগে জ্যেকে		
বিশ্বতাল—	১৩	২
+	২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯	
ধা— বিন— ধা ধা বিন— ধা ধা বিন ধাগে জ্যেকে		
নিখর তাল	১৭	৪
+	২	
বিন ধা জ্যেকে তিন না বিন বিন ধা জ্যেকে তিন না		
ক তা বিন বিন ধাগে জ্যেকে		

মতান্তরে—
 \times
 ধা জক ধিন নক ধুন গা ।
 $\begin{matrix} 2 & & & & & & 3 \end{matrix}$
 ধিন নক ধুন কিট ডক ধেৎ | ধা তিট | কত গদি ঘন |
 শঙ্কর তাল—
 $\begin{matrix} & 11 & & & 2 \end{matrix}$
 $\begin{matrix} + & 2 & & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \end{matrix}$
 ধা | ধিন— | ধা | ধা | ধিন— | ধা | ধেনে | নাগ | ভেটে

মাত্রাহুসারে উক্তর ভারতীয় ও দেশী তালের নাম দেওয়া হল।

নাম	মাত্রা	তালী
দাদরা	৬,	তালী ১ খালি ১,

$\begin{matrix} + & & . \end{matrix}$
 ঠেকা ধা ধিন না | না তিন না |
 তেওড়া—
 $\begin{matrix} & 1, \end{matrix}$
 $\begin{matrix} + & & 2 & & 3 \end{matrix}$
 ঠেকা ধা ধেন তা | ধা ধা | ধেন ত, |
 রূপক—
 $\begin{matrix} & 1, \end{matrix}$ ২ তালী, ১ খালি।

রূপক তালের প্রথম মাত্রার খালি দেখানো হয়
 $\begin{matrix} & 1 & & 2 \end{matrix}$
 ঠেকা তি তি না | ধি না | ধি না |
 ধুমালী—
 $\begin{matrix} & ৮, \end{matrix}$ ৩ তালী, ১ খালি,
 $\begin{matrix} + & & 2 & & 3 \end{matrix}$
 ঠেকা—ধা ধিন | ধা তিন | না তিন | ধাগে তেরেকেটে।
 কাহারওরা
 $\begin{matrix} & ৮ \end{matrix}$ ১ তালী ১ খালি

$\begin{matrix} + & & . \end{matrix}$
 ঠেকা ধা গে না গে | না গে ধি না।
 কাঁপতাল—
 $\begin{matrix} & 10, \end{matrix}$ ৩ তালী ১ খালি,
 $\begin{matrix} + & & 2 & & 3 \end{matrix}$
 ঠেকা—
 ধি না | ধি ধি না | তি না | ধি ধি না।
 শূলতাল—
 $\begin{matrix} & 10 \end{matrix}$ ৩ তালী, ২ খালি,
 $\begin{matrix} + & & . & & 2 \end{matrix}$
 ধা
 হরকাক তাল— ধা ধেনে | নাগ দি | ধেনে নাগ | গ দি | ধেনে নাগ।

নাম যাত্রা তালী

শক্তি তাল— ১০, ৭

+ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭

ঠেকা— ধা— | বিন | ধা — | বিন | ধাগে | জেকে | খুন — ।

হুঙ— ১১, ৮ তালী, ৩ খালি,

+ ০ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ০

ঠেকা— ধা | বিন | ভিট | কত | ধা | বিন | নক | ভিট | কত | গদি | গন

চন্দ্রমণি— ১১, ৪

+ ২ ৩ ৪

ধা — | বিন — — | ধা ধা বিন বিন — | ধা ।

একতাল— ১২ ৪ তালী ২ খালি

+ ০ ২ ৩

ঠেকা— বিন বিন | ধাগে তেরেকেটে | তু না | কং তা | ধাগে তেরেকেটে

৪

বিন না ।

পুরোন মতে

+ ২ ০

বিন বিন ধাগে । তেরেকেটে তু না | কং তা ধাগে ।

৩

তেরেকেটে বিন না ।

পুরোন জিমাঙ্কিক ছন্দে ৩টি তাল ও ১টি খালির প্রয়োগ হয় ।

চৌতাল— ১২ ৪ তালি ২ খালি

+ ০ ২ ৩

ঠেকা— ধা ধা | দেন তা | কং তাগে | দেন তা | কেটে কতা ।

৪

গদি ঘেনে ।

অরমঙ্গল— ১৩, ২

+ ২ ৩ ৪ ৫ ৬

ঠেকা— ধা ধা | কে ধা | কিট কত | গেনা | গেনা | গেনা ৭

৮ ৯

ধা | ঘেন | ত

নাম	মাজা	তালী
ঝুমরা—	১৪,	৩ তালী ১ খালি,

ঠেকা—বিন ধা তেরেকেটে | বিন বিন ধাগে তেরেকেটে | তিন, তা তেরেকেটে
 ৪
 বিন বিন ধাগে তেরেকেটে |

ধামার—	১৪,	৩ তালী ১ খালি
--------	-----	---------------

+ ২ . ৪
 (১ম পদ্ধতি) ঠেকা—কং ধে টে ধে টে | ধা— | গ দি নে | তি নে তা আ |

+ ২ . ৩ ৪
 (২য় পদ্ধতি)—কং ধে টে | ধে টে | ধা— | গ দি নে | তি নে তা— |
 এই পদ্ধতিতে ৫টি বিভাগ।

আড়া চৌতাল—	১৪	৪ তালী ৩ খালি,
-------------	----	----------------

+ ২ . ৩ .
 ঠেকা—বিন তেরেকেটে | বিন না | তু না | ক তা | তেরেকেটে বিন |
 ৪ .
 না বিন | বিন না

১৪

দীপচন্দী + ২ . ৩
 ঠেকা— ধা বিন — | ধা গে তিন — | তা তিন — | ধা ধা বিন —

কান্দ দোস্ত—	১৪	৫
--------------	----	---

+ ২ . ৩ ৪
 ঠেকা—বিন বিন ধা জেকে | তু না ক তা | ধাজে কেধি | নাক ধাজে |

৫
 কেধি নাক্

পঞ্চম সওয়ারী—	১৫	৩ তালী খালি,
----------------	----	--------------

+ ২ .
 ঠেকা—বি না বিধি | কং বিধি নাধি বিনা | তিক্রে তিনা তেরেকেটে

৩
 তিনা | ধাকং বিধি নাধি বিনা |

পঞ্চম সওয়ারী—	১৫	৫টি তালী ১ খালী
----------------	----	-----------------

অন্তমতে

১ ২
 ধা বিন ধাগে নাগে | তিক্রে তিন্না তিন্না তিন্না | কংতা বিধি
 ৪ ৫
 নাধি বিনা | ধাগে বিন্না | ধাতিন্ |

চন্দ্রকলা— ১৫
 ধা বিন | তা দেং | দেং তিট | কতা খুন খুন | খুন ক্রাং — |
 তিট গদি গিন | (প্রাচীন শাস্ত্রকারদের মতে চন্দ্রকলা ৬৪ যাজ্ঞা)

জগবান্— ১৫ ৪
 + ২ ৩ ৪
 ধা বিন না খুন না ক তা | বিন বিন | ধা তেরেকেটে | বিন জেকে বি না |
 + ২ ৩ ৪ ৫ ৬

ব্রহ্মযোগ— ১৫ ১০
 বিন না | বিন | ধাগে জেকে | বিন | বিন | ধাগে জেকে |
 বিন | না | বিন | ধাগে জেকে খুনা |

ঐন্দ্রতাল— ১৫ ৫
 ১ ২ ৩ ৪
 বিন বিন ধা জেকে | বিন বিন ধা জেকে | বিন ধ | জেকে তিন |
 ৫
 বিন ধাগে জেকে |

তিনতাল— ১৬ ৩ তালী ১ খালি
 + ২ . ৩
 ধা বিন বিন ধা | ধা বিন বিন ধা | না তিন তিন না | তেটে বিন বিন ধা

বদারী গওয়ারী— ১৬ ৪টি তালী ৪ খালি
 বিন ধা | বিন বিন | ধা বিনবিন | ধাবিন বিনধা | তিনতেরেকেটে তিন |
 x . ২ . ৩
 তিনা তিনা | কংতা বিনবিন | ধাবিন বিনধা |

বীরগক— ১৬ ৬
 + ২ ৩ ৪ ৫
 ধা জেকে বি না | বিন না | ধা জেকে | বি গ বি না | বিন বিন
 ৬
 ধাগে জেকে |

শিখর—

১৭ এটি তালী (মতান্তরে ৩ তালী ১ খালি)

১ ২ ৩ ৪ ৫
ধা জক বিন নগ | থুং গা বিন নগ | ধুম কিট তক | তিধ, তা | তিট কতা
গদি ঘেনে |

হুড়াঘণি—

১৭

৫

+ ২ ৩ ৪ ৫
ধা ক ত | তু মা | ধি ধি না জক | না ধি ধি না | ধি জক ধি না |

বিষ্ণু—

১৭

৬

+ ২ ৩ ৪ ৫
ধা—বিন না | ধা জেকে | ধা ধা বিন না | ধা জেকে | বিন— |
বিন ধাগে জেকে |

বসন্ত—

১৮

৬

x ২ ৩ ৪
ঠেকা—ধু ম | কি ট | ধু ম | কি ট ত ক | ধু ম কি ট | ত ক ধা তা

লক্ষী—

১৯

+ ২ ৩ ৪ ৫ ৬
ঠেকা—বিন | ধা | তেরেকেটে তিন | বিন | তেরেকেটে | ধাধা তিন |

৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২ ১৩
ধাধা | তেরেকেটে | বিন | ধা | বিন | ধাগে | তেরেকেটে |

১৪ ১৫
বিন | ধাগে তেরেকেটে |

সরস্বতী—

১৮

৫

x ২ ৩ ৪
ঠেকা—ধা ৪ ধি মা | ধে ন | কি ট ধে ন | ধা গে তি ট |

ধা গে তু মা |

মন্ততাল—

১৮

৬

x ২ ৩ ৪ ৫ ৬
ঠেকা—ধা ৪ | ধি ড | ন ক | ধি ড | ন ক | তি ট | ক তা | গ দি |

ধে কে |

দ্বিবেণী—১৯ মাত্রা

৭ খালি

+ . ২ ৩ . ৪ . ৫ . ৬ . ৭ ৮
ঠেকা—ধা | ধা | ধি | ট | ধি | ট | ধু | ম | কি | ট | ত | ক | ধা |
২ ১০ . ১১ ১২ .
তি | ট | ক | ত | ধে | ত্তা |

অজুন—

২০ মাত্রা

৭ তালী

+ ২ ৩ ৪
ঠেকা | ধা—তেরে কেটে | ধি না | ধা—ধি না | ধাগে জেক
৫ ৬ ৭
ধিন— | ধা—থু না | তেরে কেটে |

গণেশ—

২১ মাত্রা

১০ তালী

+ ১ ৩ ৪ ৫
ঠেকা—ধা—কি ট | ত | ধা—কি ট | ত | ক |
৬ ৭ ৮ ৯ ১০
গ দি ঘে নে | ধিন | ধা | ত | ক ঘে নে

অষ্টমঙ্গল—

২২ মাত্রা

৮ তালী

১ ২ ৩ ৪
ঠেকা—ধা—কি ট | ত | ক | ধু মা কি ট | ত | ক |
৫ ৬ ৭ ৮
ধে—তা— | ত | ক | গ দি | গ ন |

কুন্ডমাকর—

২৭ মাত্রা

৫ তালী

+ ২
ঠেকা—ধিন ধিন না | ধা ধা ত্রক ধিন ত্রক থুন রা |
৩
ভিন তি ট | ধিন তক ধুম কিট তক থিত |
৪ ৫
তক গদি গিন | তু রা কত গদি গিন |

ব্রহ্মতাল—

২৮ মাত্রা

১০ তালী

+ . ২ ৩ .
ঠেকা—ধা ধিন | ধিন তা | তেটে ধা | তেটে ধা | ধিন তা |
৪ ৫ ৬ ৭
ধা দেৎ | ধাগে তেটে | গদি ঘেনে | তা দেৎ | ঘেঘে তেটে
৮ ৯ ১০ .
গদি ঘেনে | ধাগে তেটে | গদি ঘেনে | তা দেৎ

ঠেকা :— ধা তং । ধা । তিরকিট । ধি না । তিরকিট । তু না । তং তা ।

নৃত্যের অথবা আনন্দ যন্ত্রের ঠেকা, তোড়া টুকরা ইত্যাদিকে মাজা, বিভাগ, তাল, খালি ইত্যাদি সহকারে লিপিবদ্ধ করা হয়। এই লিপিবদ্ধ করাকে ‘তাললিপি’ বলে। উত্তর ভারতীয় সঙ্গীতে দু রকম তাললিপি ব্যবহৃত হয়— ‘ভাতধণ্ডে’ পদ্ধতি ও বিষ্ণুদিগম্বর পদ্ধতি।

ভাতধণ্ডে পদ্ধতি :—

মাজার চিহ্ন=‘—’, খালি বা ফাঁকের চিহ্ন—‘O’, বিভাগের চিহ্ন=‘।’,
১ মাজার বিরতির চিহ্ন=‘S’ অথবা ‘—’।

যখন কোন বোল বা তবলার ঠেকা লিপিবদ্ধ করা হয়, তখন বর্ণের ওপরে মাজা গণনার সংখ্যা এবং নীচে সম, খালি প্রভৃতি তালের চিহ্ন দেওয়া হয়।

একটি মাজার ১টি অক্ষর ব্যবহৃত হয় এবং তার কোন চিহ্ন থাকে না ;
যেমন :—

ধা ধি না না তি না

এক মাজার ১টির বেশী অক্ষর থাকলে অক্ষরের নীচে রেখা টানতে হয় ;
যেমন :—

ধাধি নানা তিনা

বিনা অক্ষরে মাজার স্থানিকাল বোঝালে ‘S’ এই চিহ্ন অথবা ‘—’ চিহ্ন ব্যবহার করতে হয় ;

যেমন :—

ধা — ধি — না —

অথবা

ধা S ধি S না S ।

এই পদ্ধতিতে সময়ের চিহ্ন—x ; খালি বা ফাঁকের চিহ্ন—O ; বিভাগের চিহ্ন—। ঠেকার সম ছাড়া অন্যান্য তালগুলিতে মাজা সংখ্যা লিখতে হয়।
যেমন :

১ ২ ৩ ৪
ধা ধিন ধিন ধা
x

খা	৬ দিন	৭ দিন	৮ খা
৯ না	১০ দিন	১১ দিন	১২ তা
১৩ তেটে	১৪ দিন	১৫ দিন	১৬ খা
১৭			

বিষ্ণুদিগম্বর পদ্ধতি—এই পদ্ধতি একটু জটিল। কারণ এই পদ্ধতিতে এক মাত্রা, অর্দ্ধমাত্রা, সিকি মাত্রা ইত্যাদির চিহ্ন দেওয়া হয়। ‘সম’ ১ এবং খালি বা ফাঁকে ‘+’ এই চিহ্ন ব্যবহৃত হয়। সম বা ফাঁক ছাড়া যেখানে তাল আছে সেখানে মাত্রার সংখ্যাটি লিখে চিহ্নিত করতে হয়।

চিহ্ন—সম = ‘১’, খালি বা ফাঁক = ‘+’, অর্দ্ধ মাত্রা = ‘০’, সিকি মাত্রা = ‘—’। অষ্টম তাল সংখ্যার মাত্রার সংখ্যা বসাতে হবে। ২ মাত্রার চিহ্ন = S, একমাত্রা = —, ১ এর মধ্যে ৮ হলে = ৮ ইত্যাদি।

উদাহরণ— খা দিন দিন খা খা দিন দিন খা
১ ৫

না তিন তিন তা তেটে দিন দিন খা
+ ১৩

এই পদ্ধতিতে বিভাগের কোন চিহ্ন দেওয়া হয় না। দুটি পদ্ধতির মধ্যে একটি বিশেষ পার্থক্য লক্ষ্য করা যায়। ভাতখণ্ডে পদ্ধতিতে তাল বিভাগের চিহ্ন দেওয়া হয়। বিষ্ণুদিগম্বর পদ্ধতিতে তাল বিভাগের চিহ্ন দেওয়া হয় না। ভাতখণ্ডে পদ্ধতিতে মাত্রা সংখ্যা ওপরে চিহ্নিত করা হয়; বিষ্ণুদিগম্বর পদ্ধতিতে মাত্রার সংখ্যা বে তালের ওপর পড়ে সেই তালের ওপর শুধু সেই মাত্রা সংখ্যাটি লেখা হয়। ভাতখণ্ডে পদ্ধতিতে মাত্রা সংখ্যাগুলি ওপরে লেখা হয় এবং বিষ্ণুদিগম্বর পদ্ধতিতে নীচে তালের চিহ্ন ও তালের সংখ্যা লেখা হয়।

প্রাচীনকালে মাত্রার চিহ্ন এইরকম ছিল—

এক কলা—৭

চতুর্কলা—৭ ৭ ৭ ৭ ইত্যাদি

ধি কলা—৭৭

‘কলা’ অর্থে এখানে মাত্রা বোঝাচ্ছে।

চতুর্কলা চচ্চতপুট—৭৭৭৭, ৭৭৭৭, ৭৭৭৭, ৭৭৭৭

ধিকলা চচ্চতপুট—৭৭, ৭৭, ৭৭, ৭৭

হিন্দুস্থানী ও কর্ণাটক পদ্ধতির তালের প্রভেদ—

হিন্দুস্থানী তালের সঙ্গে দক্ষিণ ভারতীয় তালের একটি বিশেষ পার্থক্য লক্ষ্য করা যায়। হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে মাত্রার সংখ্যা অল্পসারে তালের নাম নির্ধারিত হয় এবং সেই মাত্রা সমষ্টির তবলায় নির্দিষ্ট ঠেকা থাকে। যেমন ত্রিতাল বলতে ১৬ মাত্রাই হবে। সেখানে যদি ১৭ অথবা ততোধিক মাত্রা বেশী হয়ে যায় তবে সেই তালটি ভুল বলে প্রতিপন্ন হবে। কিন্তু কর্ণাটক পদ্ধতিতে জাতি হিসেবে তালের মাত্রা নির্ধারিত হয়। যেমন চতুস্তম জাতিতে একটি তাল ৪ মাত্রার হতে পারে এবং সেই একই তাল ত্রিস্তম জাতিতে ৩ মাত্রা অথবা ৭ও জাতিতে ৫ মাত্রার হতে পারে। কর্ণাটক পদ্ধতিতে তালের চিহ্ন নির্ধারিত আছে। সেই চিহ্ন অনুযায়ী মাত্রা ব্যবহৃত হয়। তবে কয়েকটি তালের মাত্রার পরিবর্তন হয় না; যেমন আদি তালে সব সময়ই ৮ মাত্রা থাকে। অথবা ‘চাপু’ সব সময়ই ৭ মাত্রার হয়ে থাকে। প্রাচীন গুরুরা বলেন, প্রাচীন কালে কর্ণাটক তাল পদ্ধতিতে ১০৮টি তালের প্রচলন ছিল। এই ১০৮টি তালকে ‘অষ্টোত্তরশত তালম’ বলা হত। কালক্রমে ৫৬ টি তাল অবশিষ্ট ছিল। এই ৫৬টি তালকে ‘অপূর্ব তালম’ বলা হত। অবশেষে অল্প তালগুলি অবলুপ্ত হলে মাত্র সাতটি তালের প্রচলন হয়। এই সাতটি তাল ‘সপ্ততালম’ নামে পরিচিত। পঁচটি জাতিতেই সাতটি তালের মাত্রার পরিবর্তন হয়। কর্ণাটক পদ্ধতি অনুসারে অক্ষুণ্ণভাবে ১ মাত্রা, ক্ষুণ্ণভাবে ২ মাত্রা, শুক্রেতে ৮ মাত্রা, প্লুততে ১২ মাত্রা এবং কাকপদে ১৬ মাত্রা। এই পদ্ধতিতে শুধুমাত্র ক্ষুণ্ণ, অক্ষুণ্ণ ব্যবহৃত হয় এবং লঘু চিহ্নে জাতি অনুসারে মাত্রার তারতম্য ঘটে।

‘সপ্ততালমে’ সাতটি তালের সমাবেশ হয়েছে। এই সাতটি তাল হচ্ছে ঐশ্বর্য, মতম, রূপকম, কাম্পা, ত্রিপুট, অষ্ট ও একম। এই নামগুলি অপভ্রংশ হয়ে ভিন্ন নাম নিয়েছে। তালের অঙ্গের চিহ্নগুলি নিম্নরূপ—

লঘু ।, ক্ষুণ্ণ—০’ অক্ষুণ্ণ—

সপ্ত তালমের একটি নক্সা দেওয়া হ’ল।

ভাষাবাদ		অপভ্রংশ	জাতি	মাত্রার চিহ্ন	মুদ্রের ঠেকা	
১। প্রথম	প্রথম	প্রথম	ভিন্ন	।০। = ১১	তাকিট। তাকা তাকিট। তাকিট।	
	"	"	চতুর্থ	।০। = ১৪	তাকাদিমি তাকা তাকাদিমি তাকাদিমি।	
	"	"	পঞ্চম	।০। = ১৭	তাকিটাতাকা তাকা তাকিটাতাকা তাকিটাতাকা।	
	"	"	ষষ্ঠ	।০। = ২০	তাকাদিমিতাকিট। তাকা তাকাদিমিতাকিট। তাকাদিমিতাকিট।	
	"	"	সপ্তম	।০। = ২৩	তাকাতাকিটাতাকাদিমি তাকা তাকাতাকিটাতাকাদিমি তাকাতাকিটাতাকাদিমি	
২। দ্বিতীয়	দ্বিতীয়	দ্বিতীয়	ভিন্ন	।০। = ৮	তাকিট। তাকা তাকিট।	
	"	"	চতুর্থ	।০। = ১০	তাকাদিমি তাকা তাকাদিমি।	
	"	"	পঞ্চম	।০। = ১২	তাকাতাকিট। তাকা তাকাতাকিট।	
	"	"	ষষ্ঠ	।০। = ১৬	তাকাদিমিতাকিট। তাকা তাকাদিমিতাকিট।	
	"	"	সপ্তম	।০। = ২০	তাকাদিমিতাকাতাকিট। তাকা তাকাদিমিতাকাতাকিট।	
৩। তৃতীয়	তৃতীয়	তৃতীয়	ভিন্ন	।০। = ৫	তাকা তাকিট।	
	"	"	চতুর্থ	।০। = ৬	তাকা তাকাদিমি।	
	"	"	পঞ্চম	।০। = ৭	তাকা তাকিটাতাকা।	
	"	"	ষষ্ঠ	।০। = ৯	তাকা তাকিটাতাকাদিমি।	
	"	"	সপ্তম	।০। = ১১	তাকা তাকিটাতাকাতাকাদিমি।	
৪। চতুর্থ	চতুর্থ	চতুর্থ	ভিন্ন	।০। = ৬	তাকিট। তাকিট।	
	"	"	চতুর্থ	।০। = ৭	তাকাদিমি তাকিট।	
	"	"	পঞ্চম	।০। = ৮	তাকাতাকিট। তাকিট।	
	"	"	ষষ্ঠ	।০। = ১০	তাকিটাতাকাদিমি তাকিট।	
	"	"	সপ্তম	।U। = ১২	তাকিটাতাকাতাকাদিমি তাকিট।	

ভুক্তনাম	অপভ্রংশ	জাতি	মাত্রার চিহ্ন	মূলভেদের ঠেকা
৫। ক্রিস্ট	তিকপ্জাঠ	তিয়	১ = ৭	তাকিটা তাকা থিমি
"	"	চতুরশ্র	৮ = ০০	তাকাথিমি তাকা থিমি
"	"	বণ্ড	২ = ০০	তাকাতাকিটা তাকা থিমি
"	"	মিশ্রম	১১ = ০০	তাকাথিমিতাকিটা তাকা থিমি
"	"	সকীর্ণম	১৩ = ০০	তাকাথিমিতাকাতাকিটা তাকা থিমি
৬। অঠ	অজ্ঞ	তিয়	১০ = ০০	তাকিটা তাকিটা তাকা থিমি
"	"	চতুরশ্র	১২ = ০০	তাকাথিমি তাকাথিমি তাকা থিমি
"	"	বণ্ড	১১ = ০০	তাকাতাকিটা তাকাতাকিটা তাকা থিমি
"	"	মিশ্র	১৮ = ০০	তাকাথিমিতাকিটা তাকাথিমিতাকিটা তাকা থিমি
"	"	সকীর্ণ	২২ = ০০	তাকাথিমিতাকাতাকিটা তাকাথিমিতাকাতাকিটা তাকাথিমি
৭। একম্	একম	তিয়	৩ = ০	তাকিটা
"	"	চতুরশ্র	৪ = ০	তাকাথিমি
"	"	বণ্ড	৫ = ০	তাকাতাকিটা
"	"	মিশ্রম	৭ = ০	তাকাথিমি তাকিটা
"	"	সকীর্ণম	৯ = ০	তাকাথিমিতাকাতাকিটা

কথাকলি নৃত্যে ভিন্ন ধরনের তাল ব্যবহৃত হয়ে থাকে। এই তালগুলি হচ্ছে চেম্বাড়া, অথবা আদি, বাম্পা, আঠা অথবা আড়ান্কা, পঞ্চারি অথবা রূপক। কথাকলি নৃত্যে তালের চিহ্ন দেওয়া হল—

1=হাতের আঘাত

0=আঙুলে কর গোণা।

×=ফাঁকের ইঙ্গিত।

চেম্বাড়া=৮ মাত্রা

তালের স্বরূপ—1000 | × | ×

চম্পা=১০ মাত্রা

তালের স্বরূপ—1000000 | × |

আড়ান্কা=১৪ মাত্রা—10000 | 0000 | × | ×

জিগতা=৭ মাত্রা

তালের স্বরূপ—100 | × | ×

পঞ্চারি=৬ মাত্রা

তালের স্বরূপ—1000 | ×

কথাকলি নৃত্যের তালে 'জাতি' হিসেবে মাত্রার পরিবর্তন হয় না। মাত্রা হিসেবে তাল নির্ণয় করা হয়। নৃত্যের সঙ্গে চেণ্ডা বাজান হয়।

মণিপুরী নৃত্য খোলের বোলের সঙ্গে করা হয়। রাজমেলভূষণা তাল ভঙ্গী পারেৎএ ব্যবহৃত হয়। রাজমেলভূষণা' ৭ মাত্রার তাল হলেও ২৮ মাত্রায় এর একটি আবর্তন সম্পূর্ণ হয়। কিন্তু এর বিশেষত্ব এই যে, ৭ মাত্রার পর অথবা ১৪ মাত্রার পরও 'সম' আসতে পারে। নৃত্য শিল্পী ২৮ মাত্রার ঠেকাতে ৭ মাত্রা অথবা ১৪ মাত্রার পর 'সম' দেখাতে পারেন অথবা নৃত্যের সমাপ্তি রেখা টানতে পারেন। এই অবাধ স্বাধীনতাটুকু রক্ষা করবার জন্তেই একে ৭ মাত্রার তাল গণ্য করা হয়েছে। কিন্তু হিন্দুস্থানী পদ্ধতিতে এই স্বাধীনতাটুকু নই। অর্থাৎ ১৬ মাত্রার তাল হলে ১৬ মাত্রার পর নির্দিষ্ট তালে সমে আসতে হবে। সম ছাড়া অস্ত্র কোন তালের ওপর অথবা ৮ মাত্রার পর ঠেকার পুরো আবর্তন শেষ হবার আগে অস্ত্র যে কোন তালে 'সম' প্রদর্শনও চলতে পারে না। তার কারণ ১৬ মাত্রাকে নির্দিষ্ট ৪টি তালে ভাগ করে প্রত্যেকটি তালের নামকরণ করা হয়েছে। সুতরাং এই তালগুলি অতিক্রম করে 'সমে' আসতে হবে।

‘রাজমেলকৃষণ’ ও ‘রাজমেল’ তালের ভেতর একটি পার্থক্য আছে। ‘রাজমেলকৃষণ’ ঠেকা ভকী‘অচৌবা’ নৃত্যে বাজান হয়ে থাকে। কিন্তু ‘রাজমেল’ ঠেকা অতি বিলম্বিত লয়ে কীর্তনে বাজান হয়ে থাকে। বড় বড় তালগুলিকে মৈত্রে ভাবায় ‘তানজাও’ বলা হয়ে থাকে। শুদ্ধ ভাবায় ‘তানচাও’ বলে। বড় বড় তালগুলির অধিকাংশ হিন্দুস্থানী তালক্রিয়া পদ্ধতি থেকে এসেছে বলে তালগুলির মাত্রার সংখ্যা নির্দিষ্ট আছে। তালের সেই নির্দিষ্ট আবর্তনের ভেতরই নৃত্য, গীত ও বাজের বোলগুলি সম্পন্ন করতে হয়।

মণিপুরী গুরুরা একতাল থেকেই সমস্ত তালের উৎপত্তি মনে করেন। যেমন অঙ্গপ্রাণের মধ্যে যতগুলি অঙ্গরকালই থাকুক না কেন কেবলমাত্র প্রথম অঙ্গরেই তালাঘাত হবে। খালি বা ফাঁকের কোন বিভাগ নেই। সেইজন্য মণিপুরী গুরুরা প্রতিটি অঙ্কেই এক তাল বলেছেন। উদাহরণ স্বরূপ—

নাম	চিহ্ন	অঙ্করকাল বা বর্ণকাল
		+
(ক) অহুঙ্কত	U	১
		+
(খ) ক্রত	0	১ ২
		+
(গ) ক্রতবিরাম	0	১ ২ ৩
		+
(ঘ) লঘু	।	১ ২ ৩ ৪
		+
(ঙ) লঘুবিরাম	।"	১ ২ ৩ ৪ ৫
		+
(চ) গুরু	S	১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮
		+
(ছ) প্লুত	Œ	১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০

১১ ১২

আবার জাতি প্রাণ হিসাবেও লঘুর আট রকম জাতির উল্লেখ আছে।
উদাহরণ স্বরূপ—

নাম	লঘুরচিহ্ন	অঙ্করকাল বা বর্ণকাল
		+
(ক) একাকী—	।	১
		+
(খ) পক্ষিনী—	।	১ ২

(গ) ত্রাশ—	।	+	১	২	৩	৩					
(ঘ) চতুরশ্র—	।	+	১	২	৩	৪					
(ঙ) ঋতু—	।	+	১	২	৩	৪	৫				
(চ) ঋতু—	।	+	১	২	৩	৪	৫	৬			
(ছ) মিশ্র—	।	+	১	২	৩	৪	৫	৬	৭		
(জ) সংকীর্ণ—	।	+	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯

আবার মনিপুরী গুরুরা এক তালকে কলাপ্রাণ অল্পসারে বধাকরে এক কল, ষ্ট্রিকল, চতুর্কল, অষ্টকল ইত্যাদিতে ভাগ করেছেন। মনিপুরে এই কলাপ্রাণের ষ্ট্রিকল, চতুর্কলাদিকে অরাওবা (নমরের পিছার) বলা হয় হয়। উদাহরণ স্বরূপ—

একতাল (তানচপ্)—	+	১	২	৩	৪	(এককল)
	+	১	২	৩	৪	৫ ৬ ৭ ৮ (দ্বিকল)
অরাওবা	+	১	২	৩	৪	৫ ৬ ৭ ৮

৯ ১০ ১১ ১২ ১৩ ১৪ ১৫ ১৬

(চতুর্কল)

মেনকপ্—ত্রাশ জাতি, একতাল—	+	১	২	৩
	+	দিন	গেন	তা

মেনকপ্—ঋতু জাতি, একতাল—

১	২	৩	৪	৫	৬
+	দিন	—	তেন	তা	দিন
	ধিন		ধেন		

(৩) রূপক—২ | ৪ = ৬ অক্ষরকাল বা বর্ণকাল। রূপক, রূপক পরিমাণ আর তেখাউ রূপক এই তিনটি তালের বিভাগ সমান কিন্তু চলনের গতি অল্প-বায়ী এগুলির পার্থক্য বোঝা যায়।

- (২) তিনতালমচা—২ | ২ | ৩ = ৭ অক্ষর কাল
 (৩) দুতিল তিনতাল—৩ | ২ | ২ = ৭
 (৪) তেওড়া —৩ | ২ | ২ = ৭
 (৫) তিনতাল দশকোষ—৩ | ২ | ২ = ৭

এই তিনটি তালের বিভাগ এক হওয়া সত্ত্বেও চলনের গতি অনুযায়ী এই তালগুলির পার্থক্য বোঝা যায়।

(৬) দশকোষ—২ | ১ | ২ | ১ | ১ = ৭ অক্ষরকাল

(৭) রাজমেল—৪ | ৩ = ৭

অথবা, —৪ | ৩ | ৪ | ৩ = ১৪

ভূষণ, মেনগোই, মেলমতক ও মেলতানচপ্ এইগুলি রাজমেল ছন্দের অন্তর্গত।

(৮) বাজা রূপক—২ | ৫ = ৭ অক্ষরকাল। এই তালটি প্রায় দ্বিকলে ৪ | ১০ = ১৪ অক্ষরকালে প্রযুক্ত হয়।

(৯) ঢালী—প্রাচীন পুঁথি ‘মুদঙ্গ সংগ্রহ’ প্রভৃতি গ্রন্থানুসারে ঢালী ৪ অক্ষর কাল হয়। বর্তমানে তিনতাল মেল-এর মত ৪ | ২ | ২ = ৮ অক্ষরকালের বিভাগ অনুযায়ী প্রচলিত।

(১০) তিনতাল অচোবা —২ | ২ | ৪ = ৮ অক্ষরকাল

(১১) ভঙ্গদশ (ঋতুজ্ঞাতি)—২ | ৬ = ৮

(১২) গজন (গজেন্দ্র) —৩ | ৫ = ৮

(১৩) মদন —২ | ৩ | ৪ = ৯

(১৪) মৈতৈ সুরফাক —২ | ৪ | ৪ = ১০

(রূপক কাঁটা)

(১৫) মরাঙ, সুরফাক —৪ | ২ | ৪ = ১০

(১৬) ঝাঁপতাল —২ | ৫ | ৩ = ১০

—২ | ৩ | ২ | ৩ = ১০

(বাসে এইরকম বাজান হয়)

—৩ | ৪ | ৩ | ৪ = ১৪ অক্ষরকাল

(নটপালার এই রকম বাজান হয়)

(১৭) কড়প —১ | ৩ | ২ | ৫ = ১১ অক্ষরকাল

- ১৮) তাড়াউ (চৌতাল) — ৪ | ৪ | ২ | ২ = ১২ অক্ষরকাল
 ১৯) দর্পণ — ২ | ২ | ৮ = ১২ অক্ষরকাল (এই তালটি বীরবিক্রমের অন্তর্গত)
 ২০) কটওয়ালী (সর্দীর্ণজাতি) — ৩ | ২ = ১২ অক্ষরকাল
 ২১) ছুই তাল মচা (সর্দীর্ণজাতি) — ৩ | ২ = ১২ „
 ২২) বিছাধর — ৩ | ৪ | ২ | ৪ = ১৩ „, অপরমতে, এই তালটিতে ১৪ অক্ষরকাল ও ৬টি বিভাগ হয়।

২৩) ত্রিপুট সওয়ারী — ৩ | ৩ | ৮ = ১৪ অক্ষরকাল

২৪) চারতাল — ২ | ৪ | ৪ | ৪ = ১৪ „

অয়ন্তা চারতাল, বড় ঘুকাই, চারতালমেল, তিনতাল চারতাল, অয়দিক (যতি) — এই সব তালগুলির বিভাগ এক হওয়া সত্ত্বেও চলনের গতি অস্থায়ী এগুলির মধ্যে পার্থক্য বোঝা যায়।

২৫) চারতাল অচৌবা — ৪ | ৪ | ২ | ৪ = ১৪ অক্ষরকাল

২৬) মাতঙ্গী — ৩ | ৪ | ৪ | ৪ = ১৫ „

২৭) তিনতাল পঞ্চম — ৪ | ৪ | ২ | ২ | ৪ = ১৬ „

২৮) মকরন্দ — ২ | ২ | ৪ | ৪ | ৪ = ১৬ „

২৯) বীরপঞ্চ — ৪ | ২ | ২ | ৪ | ২ | ২ = ১৬ „

৩০) জলধিমান — ৪ | ৪ | ৮ = ১৬ „

৩১) খুজী তাল — ১ | ৩ | ১ | ৩ | ২ | ২ | ৪ = ১৬ „

৩২) পঞ্চম — ৪ | ৪ | ৪ | ২ | ৪ = ১৮ „

৩৩) লক্ষীতাল — ৪ | ৪ | ২ | ৩ | ১ | ২ | ২ = ১৮ „

‘মুদক ব্যবস্থা সঙ্গীত’ গ্রন্থানুসারে, — ২ | ২ | ৪ | ২ | ২ | ৪ | ১ | ২ | ২ | ২ | ২ | ২ | ১ | ২ | ৩ = ৩৫

৩৪) দানি (ধতু জাতি) — ৬ | ৩ | ৩ | ৬ = ১৮ অক্ষরকাল

৩৫) সপ্ততাল — ২ | ৪ | ২ | ৪ | ২ | ২ | ৪ = ২০

অক্ষরকাল

৩৬) সপ্তমাত্রা ব্রহ্মতাল — ‘শ্রীকুরঙ্গ সঙ্গীত সংগ্রহ’ গ্রন্থের মতানুসারে ব্রহ্মতালের অন্তর্গত সপ্তমাত্রা নামের ব্রহ্মতাল আছে।

২ | ৪ | ২ | ৪ | ৪ | ৪ | ৪ = ২৪ অক্ষরকাল

৩৭) গজেন্দ্রগুরু — ২ | ৪ | ২ | ৪ | ১২ = ২৪ „

৩৮) বীরদশক — ৪ | ২ | ২ | ৪ | ২ | ৪ | ২ | ৪ = ২৪ অক্ষরকাল

৩৯) বীরবিক্রম — ‘মুদ্রাব্যবস্থাসঙ্গীত’ গ্রন্থানুসারে
— ৪ | ২ | ২ | ৪ | ২ | ১০ = ২৪ অক্ষরকাল

অথবা, — ৮ | ২ | ২ | ৮ | ২ | ৬ = ২৮ ”

৪০) কুমুদ ৪ | ২ | ২ | ৪ | ৪ | ৮ = ২৪ ”

এটি (বীরবিক্রমের অন্তর্গত)

৪১) ব্রহ্মতাল — ৪ | ২ | ৪ | ২ | ২ | ২ | ২ | ২ | ২ | ২ | ৪ = ২৮
অক্ষরকাল ।

‘মুদ্রাব্যবস্থাসঙ্গীত’ গ্রন্থানুসারে’

৪ | ২ | ৪ | ২ | ২ | ৪ | ৪ | ২ | ২ | ২ | ৪ = ৩২ অক্ষরকাল ।

৪২) ব্রহ্মতাল — ৪ | ২ | ৪ | ২ | ২ | ৪ | ২ | ২ | ২ | ৪ = ২৮ অক্ষরকাল ।

৪৩) পঞ্চম সওয়ারী — ৩ | ৩ | ৮ | ৮ | ৮ = ৩০ অক্ষরকাল

৪৪) ব্রহ্মযোগ — ৪ | ২ | ৪ | ২ | ২ | ৪ | ২ | ২ | ২ | ৪ | ২ | ৪ = ৩৪
অক্ষরকাল

(মুদ্রাব্যবস্থাসঙ্গীত অনুসারে)

৪৫) কোকিলপ্রিয় তাল — ৪ | ৮ | ৮ | ৪ | ৪ | ৮ = ৩৬
অক্ষরকাল

৪৬) বিষ্ণুতাল — ৪ | ৪ | ৪ | ২ | ৪ | ৪ | ২ | ২ | ২ | ২ | ২ | ৪ = ৩৬
অক্ষরকাল ।

অপরমতে, ৮ | ৮ | ৮ | ৪ | ৮ = ৩৬ অক্ষরকাল ।

৪৭) রূপককাটা — ২ | ৪ | ৪ | ২ | ৪ | ৪ | ২ | ৪ | ২ | ৪ | ৪ = ৩৬
অক্ষরকাল

৪৮) রজাভরণ — ৮ | ৮ | ৪ | ৪ | ১২ = ৩৬ অক্ষরকাল ।

৪৯) জয়দিক কাটা (যতিকাটা —

২ | ৪ | ৪ | ২ | ৪ | ৪ | ২ | ৪ | ৪ | ৪ | ২ | ৪ | ৪ = ৪৪

অক্ষরকাল ।

অপরমতে, — ২ | ৪ | ৪ | ২ | ৪ | ৪ | ২ | ৪ | ৪ | ৪ = ৩৪

অক্ষরকাল

(‘মুদ্রাব্যবস্থাসঙ্গীত’ গ্রন্থানুসারে)

৫০) আগেরস্তা—২ | ৪ | ৪ | ৪ | ২ | ৪ | ৪ | ৪ | ২ | ৪ | ২ | ৪ |

২ | ৪ = ৪৬

অক্ষরকাল

৫১) শঙ্খচক্র (ফেরাতাল)—২ | ৪ | ২ | ৪ | ৪ | ৪ | ২ | ৪ | ৪ | ৪ | ২

| ৪ | ৪ | ৪ | ৪ = ৫২

অক্ষরকাল

৫৩) শূলতাল—৪ | ২ | ৪ | ২ | ৪ | ২ | ৪ | ৪ | ৪ | ৪ | ২ | ৪ | ৪

২, ৪ = ৫৪

অক্ষরকাল

৫৪) ঝুলকে ঝুলকে প্যারী (ফেরাতাল)

২ | ১ | ২ | ১ | ১ | ২ | ১ | ২ | ১ | ১ | ২ | ৪ | ৪ | ৪ | ২ | ৪

| ৪ | ৪ | ২ | ৪ | ২ | ৪ = ৫৭ অক্ষরকাল

৫৫) মনিপুর তাল—৮ | ৪ | ১২ | ৮ | ৮ | ১২ | ৪ | ৪ = ৬০ অক্ষরকাল

৫৬) ইহ কলিয়ুগে (ফেরাতাল)—৪ | ৪ | ২ | ৪ | ৪ | ৪ | ২ | ৪ | ৪ | ৪

২ | ৪ | ২ | ৪ | ২ | ৪ | ৪ | ৪ | ২ | ৪ = ৬৮

অক্ষরকাল

আমরা প্রাচীন তাল পদ্ধতির যে আলোচনা করলাম, তার সঙ্গে উত্তর ভারতীয় তাল পদ্ধতির বিশেষ সামঞ্জস্য নেই। তবে একথা স্বীকার্য যে, হিন্দুস্থানী তালপদ্ধতি অপেক্ষাকৃত সরল। উত্তর ভারতীয়তাল পদ্ধতিতে লয়কারী করবার স্বযোগ আছে। তবে এই লয়কারী জটিল ও কঠিন।

মানুষের চেতনাতে ছন্দের উৎপত্তি হয় গতিশীল প্রাকৃতিক জিন্স থেকে। নদীর স্রমধুর কলতান, সমুদ্রের প্রবল গর্জন, বর্ণার ঝিরঝির শব্দ, বেণুবনে মলয়ের কলতান মানুষের মনে এক বিচিত্র ছন্দবোধের সৃষ্টি করে। ধ্বনির বিচিত্র ছন্দ বিভিন্ন লয়ে, বিভিন্ন গতি ও তালে আমাদের কানে প্রবেশ করে। কিন্তু এই সকল ছন্দের কোন স্রম নেই, ভাষা নেই, অর্থ নেই। মানুষ এই ভাষাহীন ছন্দে ভাষা দিল। বৈচিত্র্যহীন গতিতে বৈচিত্র্য আনল। এই গতিকে অনুসরণ করে বিচিত্র স্রমে, ভাষায়, গতিতে ছন্দের সৃষ্টি হল। এই ছন্দই নৃত্যে, গীতে, বাজে প্রযুক্ত হয়ে সৌন্দর্য সৃষ্টি করল, এই সৌন্দর্য গুটিই ছন্দের একমাত্র কাজ। নৃত্যে ছন্দ একটি অপরিহার্য অঙ্গ। চরণের বিভিন্ন প্রকার আঘাতে বিভিন্ন ছন্দের উৎপত্তি হয়।

একটি নির্দিষ্ট তালকে ভ্রাংশে বিভক্ত করে ছন্দের সৃষ্টি হয়। হিন্দুস্থানী

তালপদ্ধতিতে একে লয়কারী বলা হয়। গতি পরিবর্তন, তালঘাত পরিবর্তন, মাজার বিরাম এবং শব্দের স্থানান্তর দ্বারা ছন্দে বৈচিত্র্য আনয়ন করা হয়। একটি গতি থেকে আর একটি গতি পরিবর্তন করার নাম 'লয় পরিবর্তন' বলা হয়। মূল লয় একই থাকে সময়ে ভগ্নাংশে বিভক্ত করলে গুণ বলা হয়। যেমন সমস্তের ২ গুণ, তিনগুণ, চতুর্গুণ ইত্যাদি। অর্থাৎ চার মাজার ২ গুণ অথবা তিনগুণ করার অর্থ ৪কে ২ অথবা ৩ দিয়ে গুণ করা। ৪ মাজা সমষ্টিকে একক ধরে গোণার পদ্ধতিও আছে। যেমন—

গোণ লয়—৪ মাজার ভেতর তিন গুণতে হবে।

বরাবর লয়—৪ মাজার ভেতর চার গুণতে হবে।

সত্তরাই লয়—৪ মাজার ভেতর পাঁচ গুণতে হবে। একে অনেকে কুয়াড় বা কুয়াড়ী লয় বলেন। কিন্তু প্রকৃতপক্ষে কুয়ার লয় মানে ৪ মাজার নয় গুণতে হবে। অনেকে আবার কুয়ার বলতে আড়ের আড় লয় বোঝান।

দেড়ী লয়—৪ মাজার ভেতর ছয় গুণতে হবে।

গোনে দুই লয়—৪ মাজার ভেতর সাত গুণতে হবে।

দুই লয়—৪ মাজার ভেতর আট গুণতে হবে।

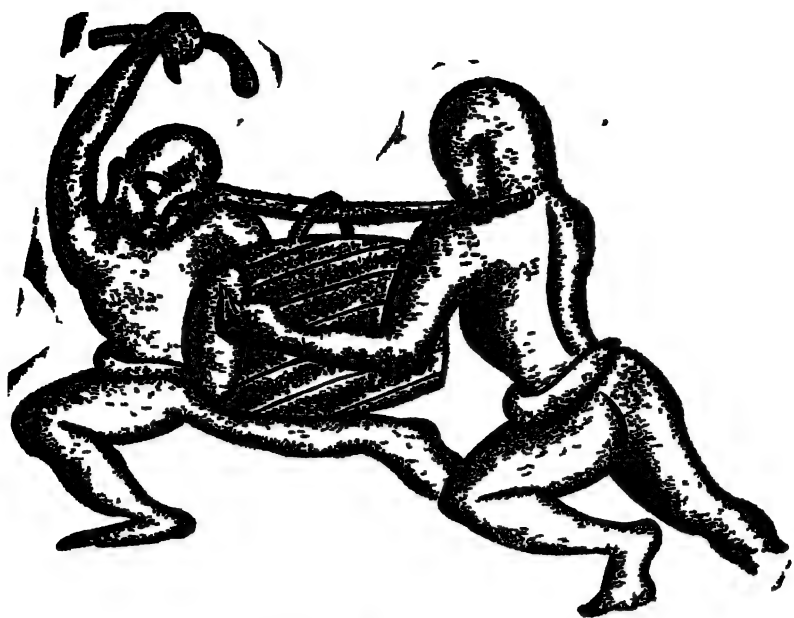
এইভাবে লয়কারী করতে হয়। অর্থাৎ ৪ মাজা গুণতে যে সময় লাগে, সেই সময়টুকুকে এইভাবে ভাগ করে লয়কারী করা হয়।

বিয়াড় লয় বলতে অনেকে বলেন এক মাজা সময়ের মধ্যে গোনে দুই মাজা গোণা হয়; তাকে বিয়াড়ী লয় বলা হয়। অনেকে আবার বলেন চার মাজার মধ্যে সাত মাজা বললে বিয়াড়ী লয় বলে। এ নিয়ে মতভেদ আছে।

প্রাচীন নাট্যশাস্ত্রকারদের তাল সম্বন্ধে উক্তি দিয়ে তাল অধ্যায় শেষ করা যেতে পারে।

‘তালজ্ঞানপ্রাপ্যসেন মোক্ষমার্গং চ গচ্ছতি’। অর্থাৎ তালজ্ঞ হলে মোক্ষ অনায়াসে মোক্ষ প্রাপ্তির অধিকারী হয়।









ଅଂହାର



ଆଦିକଟ୍ ଉବେଦ୍ଧାପା ବହୁଃ ହୃତନା ଉବେଂ ।
ଅଜହାରବିନିମିତ୍ତଂ ବ୍ରହ୍ମ ତୁ କରଣାଞ୍ଜୟମ୍ ।

অঙ্গহার

আজিক অভিনয় :-

যে চার রকমের অভিনয় আছে—‘আঙ্গিক’, ‘বাচিক’, ‘সাহার্য’, ‘সাহিত্যিক’ এর মধ্যে আঙ্গিক অভিনয় হচ্ছে অঙ্গ সংক্রান্ত ব্যাপার। মুনি ভরত অঙ্গ, উপাঙ্গ সম্বন্ধে সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম ব্যাখ্যা করেছেন। তবে প্রত্যঙ্গকে তিনি পৃথক ভাবে ধরেন নি। তাঁর মতে অঙ্গ প্রত্যঙ্গের সংযোগে ষড়্ অঙ্গ হচ্ছে—শির, হস্ত, কটি, বক্ষ, পার্শ্ব ও পদব্ব। উপাঙ্গ হচ্ছে নেত্র, ক্র, অক্ষিপুট, তারা, গণ্ডব্ব, নাসিকা, হৃদ, অধর, দন্তপংক্তি, জিহ্বা, চিবুক ও মুখ। এই বারোটি শিরোস্থিত উপাঙ্গ। অঙ্গ মতে পার্শ্ব, গুলফ, অঙ্গুলি, হস্ত ও পদের তলদেশ। অভিনয় দর্পণে প্রত্যঙ্গ বলতে স্বরূপ, বাহুব্ব, পৃষ্ঠ, উদর, উরূব্ব ও জজ্বাঘ্রকে বলা হয়েছে।

আচার্য ভরতের মতে আঙ্গিক তিন রকমের হতে পারে -‘শারীর’, ‘মুখজ’ ও ‘চেষ্টাকৃত’। ‘শারীর’ বলতে সর্বদেহের সঞ্চালন, ‘মুখজ’ বলতে মুখাভিনয় এবং ‘চেষ্টাকৃত’ বলতে অঙ্গ, উপাঙ্গ এবং শাখা সংযুক্ত অভিনয়।

তাঁর মতে আঙ্গিক অভিনয়ের তিনটি বস্তু—শাখা, নৃত্য ও অঙ্গুর।

“আঙ্গিকস্ত ভবেচ্ছাখা অঙ্গুরঃ সূচনা ভবেৎ”।

অঙ্গহারবিনিম্পরং নৃত্যং তু করণাশ্রয়ম্ ॥

শাখা হচ্ছে আঙ্গিক, অঙ্গুর হচ্ছে সূচনা এবং করণাশ্রিত অঙ্গহার নিম্পরকে ‘নৃত্য’ বলা হয়েছে। অঙ্গুর বা সূচনার অর্থ হচ্ছে, বা ভবিষ্যৎ কার্যক্রমের সূচনা করে। ভরতমুনি ষড়্ অঙ্গকে বলেছেন নাট্যের সংগ্রহ।

নন্দিকেশ্বর অভিনয় দর্পণে আঙ্গিক অভিনয় সম্বন্ধে বলেছেন—

“তত্র আঙ্গিকোহষ্টৈনিদর্শিতঃ।”

আঙ্গিক অভিনয় অঙ্গসমূহের দ্বারা প্রদর্শিত হয়ে থাকে।

অঙ্গহার—পঞ্চদশ শতাব্দীর লেখক শুভঙ্কর সঙ্গীত দামোদরে অঙ্গহার সম্বন্ধে বলেছেন—“অঙ্গবিক্ষেপের অঙ্গ অঙ্গচেষ্টাই ‘অঙ্গহার’।” মুনি ভরত বলেছেন—“সর্বেষামঙ্গহারাণাং নিম্পত্তিঃ করণৈর্ভবেৎ।”

অর্থাৎ সকল অঙ্গহারই করণের দ্বারা নিম্পন্ন হয়। অঙ্গসমূহের নানাপ্রকার

ক্রিয়ার মিলনকে অঙ্গহার বলে। হরকর্তৃক অঙ্গ ক্রিয়ার বিবিধ প্রয়োগই হচ্ছে ‘অঙ্গহার’। আঙ্গিক অভিনয়ের অন্তর্গত হচ্ছে অঙ্গহার।

অঙ্গহার বস্ত্র রকমের হতে পারে—স্থিরহস্ত, পর্যন্তক, অচীবিদ্ধ, অপবিদ্ধ, আক্ষিপ্ত, উদঘটিত, বিহস্ত, অপরাঙ্গিত, বিহস্তাপহৃত, মস্তকীড়, বস্তিকরেচিত, পার্শ্ববস্তিক, বৃষ্টিচাপহৃত, ভ্রমর, মস্তখলিতক, মদবিলসিত, গতিমণ্ডল, পরি-
চ্ছিন্ন, পরিবৃত্তচিত, বৈশাখরেচিত, পরাবৃত্ত, অলাতক, পার্শ্বচ্ছেদ, বিদ্যাতব্রাজ, উরুহস্ত, আলীড়, আচ্ছুরিত, রেচিত, আক্ষিপ্তরেচিত, সম্ভ্রাজ, অপসর্পি, অর্ধ-
নিকুটক। অঙ্গহার প্রয়োগে ভাণ্ডারের বিধান আছে। শুদ্ধ ভাণ্ডারের
বিধান চার রকম—সম, রিক্ত, বিভক্ত ও ক্ষুট। গীত বাণ্ডের সঙ্গে নর্তকীদের
নিক্রমণ বিধেয়। তাণ্ডবে নৃত্তের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে বাজকররা বাজ বাজাবেন।
এই বাণ্ডের সঙ্গে ‘আগারিত’ অভিনয় প্রয়োগে পিণ্ডীবদ্ধ করে অঙ্গহার করতে
হবে।

করণ—‘করণ’ শব্দটি নৃত্যে অতি পরিচিত শব্দ। আধুনিক শাস্ত্রীয় নৃত্যে
হয় তো করণের কিছু কিছু প্রয়োগ আছে। কিন্তু আমরা সে বিষয়ে বথেষ্ট
অবহিত নই। ভরতমুনি ‘করণ’ সম্বন্ধে বলেছেন যে করণ হচ্ছে হস্ত ও পদপ্রচার
সহ বিবিধ ভঙ্গি। বিবিধ ভঙ্গিতে অবস্থানের আগে পাদ ক্রমণ করতে হবে।
ষিপাদ ক্রমণকে ‘করণ’ বলা হয়েছে। অভিনব গুপ্ত করণের ব্যাখ্যায় বলেছেন
যে, ‘করণ’ হচ্ছে ‘ক্রিয়া’। কিন্তু কিণের ক্রিয়া? নৃত্যের ক্রিয়া। আচার্য
ভরত করণের সংজ্ঞা দিয়েছেন—

“হস্তপাদ সমাবোগো নৃত্যান্ত করণং ভবেৎ।” এই রকম দুটি নৃত্ত করণের
সমাবেশকে ‘নৃত্যমাতৃকা’ বলা হয়েছে,

“নৃত্যমাতৃকারান্নো মাতৃকা উৎপত্তিকারণম্।”

স্থানক, চারী ও নৃত্ত হস্তকে এক কথায় ‘মাতৃকা’ অর্থাৎ ‘করণমাতৃকা’ বলা
হয়। এদের যোগেই করণের সৃষ্টি। তিনটি করণে কলাপের সৃষ্টি হয়। চারটি
করণে ‘বগুক’, পাঁচটিতে সজ্যাত এবং ছয়টি, সাতটি আটটি অথবা নয়টি করণে
অঙ্গহারের সৃষ্টি করে। দুইটি, তিনটি অথবা চারটি করণে ‘নৃত্যমাতৃকা’ ও
অঙ্গহারের সৃষ্টি করে।

মুনি ভরতের নাট্যশাস্ত্রে রেচক, পিণ্ডীবদ্ধ প্রভৃতি শব্দগুলির উল্লেখ আছে,
কিন্তু এর অর্থ বিবেচনা নেই। তবু বা আছে, তাতে একটি অনুভব অসম্ভব।

করা যায়। রেচক বলতে পদ, কটি হস্ত ও গ্রীবা, এই চতুরঙ্গের বিভিন্নভাবে চালনা বোঝায়। দক্ষবজ্র বিনষ্ট হবার পর সন্ধ্যাকালে চাররকম আতোন্ত বাস্তের সহযোগে শব্দের দ্বারা রেচক ও অঙ্গহার প্রদর্শিত হয়েছিল। চঞ্চল অথবা স্থলিত পদে একপাশ থেকে অপর পাশে যাওয়া প্রভৃতি পদরেচকের ক্রিয়া। ক্রিকের উৎর্ভন, কটিদেশের বলন প্রভৃতি কটিরেচকের ক্রিয়া। উৎর্ভন, বিক্লেপ, পরিবর্তন প্রভৃতি হস্তরেচকের ক্রিয়া। গ্রীবার সন্নমন, ভ্রমণ, প্রভৃতি ‘গ্রীবারেচকের’ ক্রিয়া।

পিণ্ডীবন্ধ—অঙ্গহারাতির সজ্জাতে উৎপন্ন আকৃতি বিশেষ। অর্থাৎ এক একটি স্বয়ংসম্পূর্ণ তদাকৃতির দ্ব্যোতক নিশ্চল ভঙ্গি বিশেষ। নানালয়তাল সমন্বিত অঙ্গহারে পিণ্ডিবন্ধ দেখে নন্দীগ্রন্থ শিবের গণ তার নামকরণ করতে লাগলেন, যথা—মহেশ্বরের ‘ঈশ্বরী’ পিণ্ডী, চণ্ডিকার ‘সিংহবাহিনী’ পিণ্ডী, বিষ্ণুর ‘তাক্ক’ (গরুড়) পিণ্ডী, ব্রহ্মার ‘পদ্ম’ পিণ্ডী ইত্যাদি। পিণ্ডীবন্ধ মূলতঃ দু ভাগে বিভক্ত— ‘স্বজাতীয়’ ও ‘বিজাতীয়’। ‘স্বজাতীয়’ বলতে মনুষ্য জাতীয় জীবের কোন বিশেষ রূপের প্রকাশভঙ্গি এবং ‘বিজাতীয়’ বলতে মনুষ্যতর জীবের কোন বিশেষরূপের প্রকাশভঙ্গিকে বোঝায়। এই দুইয়ের সংমিশ্রণে যে সকল ভঙ্গি উৎপন্ন হতে পারে, তাদের আবার চার ভাগে বিভক্ত করা হয়েছে—পিণ্ডী, শৃঙ্খলিকা, লতাবন্ধ, ভেঙ্কক। পিণ্ডী হচ্ছে পিণ্ডাকৃতি, শৃঙ্খলিকা হচ্ছে গুল্মাকৃতি এবং লতাবন্ধ হচ্ছে জালাকৃতি। ভেদ্যকে নৃত্যের যোগ থাকবে। অঙ্গহারের আলোচনা পূর্বেই করেছি।

নানাভাবরসাপ্রতিত হ’লে তাকে ‘মুখজ’ অভিনয় বলা হয়ে থাকে। ভরতের নাট্যশাস্ত্রে বলা হয়েছে যে, ‘মুখজ’ অভিনয়ের প্রথম কর্ম হচ্ছে ‘শিরোভেদ’। নাট্যশাস্ত্রে তেরো রকমের শিরোভেদের উল্লেখ আছে। সঙ্গীত দামোদরে চোদ্দ রকমের শিরোভেদের উল্লেখ আছে। অভিনয় দর্পণে নয় রকম শিরোভেদের উল্লেখ আছে।

নাট্যশাস্ত্রে বর্ণিত শিরোভেদ—অকম্পিত, কম্পিত, ধূত, বিধূত, অবধূত, পরিবাহিত, উষাহিত, অক্ষিত, নিহক্ষিত, পরাবৃত্ত, উৎক্ষিপ্ত, অমোগত ও পরিলোলিত। সঙ্গীতদামোদরে ‘প্রকৃত’ নামে আর একটি শিরঃ কর্মের বোগ রয়েছে। নিহক্ষিতের পরিবর্তে নিকৃষিতের উল্লেখ আছে। অভিনয় দর্পণে নয় রকমের শিরোভেদের উল্লেখ আছে। এগুলি হচ্ছে—সম, উষাহিত,

অধোমুখ, আলোলিত, ধূত, কল্পিত, পরাবৃত্ত, উৎক্লিষ্ট, পরিবাহিত ।

অকল্পিত—মস্তক ওপরে ও নীচে ধীরে ধীরে কল্পিত হলে তাকে ‘অকল্পিত’ শির বলে । স্বাভাবিক বাক্যালাপে, গোপন করতে, নির্দেশদানে আবাহনে অহুসস্থানে, প্রশ্নে ব্যবহৃত হয়ে থাকে ।

কল্পিত—অকল্পিত শিরই দ্রুতভাবে বহুবার করলে কল্পিত শির হয় । রোষে, বিতর্কে, বিজ্ঞানে, প্রতিজ্ঞায়, তর্জনে, প্রশ্নে এই শির ব্যবহৃত হয় ।

ধূত—ধীরে মস্তক^১ রেচনের নাম ধূত শির । অনিচ্ছায় ও বিষাদে, বিষ্ময়ে প্রত্যয়ে, পার্থ অবলোকনে, শূন্নে অবস্থানে ও নিষেধে এই শির ব্যবহৃত হয়ে থাকে ।

বিধূত—দ্রুতভাবে মস্তক রেচনের নাম ‘বিধূত’ । শীতে, ভয়ে, জ্বাশে, অরে, মত্তপানে ও যে কোন পান করাতে ব্যবহৃত হয়ে থাকে ।

পরিবাহিত—পর্যায়ক্রমে উভয়পাশে মস্তক চালনাকে ‘পরিবাহিত’ বলা হয় । সাধন, বিষ্ময়, হর্ষ, স্মরণ, অমর্ষ, বিচার, গোপন, লীলা প্রভৃতিতে এই শির ব্যবহৃত হয় । অন্তমতে মণ্ডলাকারে শির ঘোরালে পরিবাহিত হয় ।

উদ্ধাহিত—একবার তির্ধগ্ভাবে উচুতে মস্তক উত্তোলনের নাম উদ্ধাহিত ।

অবধূত—একবার অধোমুখে আক্লিষ্ট হ’লে ‘অবধূত’ মস্তক হয় ।

অক্লিত—কিঞ্চিৎ পাশে নতগ্রীব শির ‘অক্লিত’ বলে খ্যাত । ব্যাধিতে, মূর্ছাতে, মত্ত অবস্থাতে, চিন্তা ও দুঃখিততে এই শির ব্যবহৃত হয় ।

নিহক্লিত—কাঁধ উৎক্লিষ্ট এবং কিছু ক্লিত হ’লে নিহক্লিত হয় ।

এই শির জ্বীলোকের পক্ষে প্রযোজ্য । গর্বে, আত্মাভিমান, বিলাসে মোটায়িতে, কুটুমিতে, বিস্বোকে, কিলকিকিতে, স্তম্ভে ও মানে ব্যবহৃত হয় ।

পরাবৃত্ত—পেছন ফেরবার অহুসরণের নাম ‘পরাবৃত্ত’ । মুখ কিরিয়ে নেওরা অথবা পশ্চাৎ দর্শনে ব্যবহৃত হয় ।

উৎক্লিষ্ট—উমুখে অবস্থিত শিরকে উৎক্লিষ্ট শির বলা হয় । দিব্য অস্ত্রপ্রয়োগে এবং আকাশস্থিত বস্তু ও উচু বস্তু দর্শনে এর প্রয়োগ হয়ে থাকে ।

অধোগত—অধোদিকে নমিত শিরের নাম ‘অধোগত’ । লজ্জায়, প্রণামে, ও দুঃখে এর প্রয়োগ হয় ।

১। ঝড়।

২। ঈর্ষ্যা

পরিলোলিত—চারদিকে স্রমিত শিরকে ‘পরিলোলিত’ বলা হয়।
মূর্ছা, ব্যাধি, মদ্যবেশগ্রস্থ, নিদ্রা প্রভৃতিতে ব্যবহৃত হয়।

অভিনয় দর্পণের শিরোভেদ :—

সম—যে শির নিম্নলিখিত অথচ অবনত ও উন্নত ভাব বর্জিত, তাই সম শির বলে খ্যাত। নৃত্যারম্ভে, জপে, গর্ব ও প্রণয়কোপে, স্তম্ভন ও নিক্ষিপ্ত ভাব প্রদর্শনে ব্যবহৃত হয়।

উদ্ধাহিত—মুখ উন্নত (উচু) হলে উদ্ভাহিত শির হয়। ধ্বজ, আকাশ, পর্বত, আকাশগামী বস্তু ও উচু বস্তু দর্শনে এই শির ব্যবহৃত হয়।

অধোমুখ—নীচের দিকে নমিত বদনকে ‘অধোমুখ বলে। লজ্জা, খেদ, প্রণাম হুঁচিন্তা, মূর্ছা, অধোমুখিত পদার্থের নির্দেশ ও জলে ডুব দেওয়াতে শিরের ‘অধোমুখ’ প্রয়োগ হয়।

আলোলিত—মণ্ডলাকারে চারদিকে ঘুরলে ‘আলোলিত’ শির হয়। নিদ্রার উদ্বোধ, গ্রহাবেশ, মদ, মূর্ছা, ভ্রমণ, বিকট উদ্দাম অট্টহাসে আলোলিত শির ব্যবহৃত হয়।

নাট্যাঙ্গুলে ৩৬ রকমের দৃষ্টিভেদ এবং অভিনয় দর্পণে আট রকম দৃষ্টিভেদের উল্লেখ আছে। নাট্যাঙ্গুলে ৩৬ রকম দৃষ্টিভেদের মধ্যে ৮ রকম স্থায়ী দৃষ্টি, ৮ রকম রস দৃষ্টি এবং ২০ রকম সঞ্চারি দৃষ্টি আছে।

স্থায়ী দৃষ্টি—স্নিগ্ধা, হঠা, দীনা ক্রুকা, দৃপ্তা, ভয়াসিতা, জুগুপ্সিতা ও বিস্মিতা।

রসদৃষ্টি—কাস্তা, ভগ্নানকা, হাস্তা, করুণা, অদ্ভুতা, রোদ্রী, বীরা ও বীভৎসা।

সঞ্চারি দৃষ্টি—শূণ্য, মলিনা, শ্রাস্তা, লজ্জাসিতা, স্নানী, শঙ্কিতা, বিষয়া মুকুলা, কুক্ষিতা, অভিভূতা, জিহ্বা, ললিতা বিতর্কিতা, অর্ধমুকুলা, বিভ্রাস্তা, বিপ্লুতা, আকেকরা, বিকোশা, মদিরা ও ত্রস্তা।

স্থায়ীদৃষ্টি—

স্নিগ্ধা—সানন্দ জলতা, চক্ৰতারকা স্থির ও মধুর এবং দৃষ্টির মধ্যভাগ বিকশিত হ’লে তাকে ‘স্নিগ্ধা’ বলে। রতিভাবে থেকে এর জন্ম।

হঠা—দৃষ্টি একটু কুক্ষিত, চকল, হাস্তময়ী ও চক্ৰতারকা পল্পবে অর্ধেক ঢাকা থাকলে তাকে ‘হঠা’ বলা হয়। হাস্তরসে প্রযুক্ত হয়।

দীনা—উচু পল্লব আনত, চক্ষু অশ্রুপূর্ণ হবার ফলে ক্রুদ্ধ এবং দৃষ্টি মন্থর হ'লে তাকে 'দীনা' বলে। শোকে এই দৃষ্টি প্রযুক্ত হয়।

ক্রুকা—দৃষ্টি যদি ক্রুদ্ধ, স্থির, ক্রুটি কুটিল ও ক্রোধান্বিত হয় তবে তাকে 'ক্রুকা' বলে। এই স্থির ক্রোধে ব্যবহৃত হয়।

দৃষ্টা—যদি চক্ষুতারা স্থির, স্তব্ধ, ও বিকশিত হয় এবং উৎসাহব্যঞ্জক দৃষ্টির দ্বারা স্বভাবের অভিব্যক্তি হয়, তাহ'লে তাকে 'দৃষ্টা' বলে। দৃষ্টা দৃষ্টি উৎসাহ ভাবান্বিত।

ভয়ান্বিতা—যদি নেত্রপল্লব দুটি বিস্তারিত হয় ও তারকা ভয়ে কম্পিত হয় এবং দৃষ্টির মধ্যভাগ ক্ষীণ হয়, তাহ'লে তাকে 'ভয়ান্বিতা' বলে।

জুগুপ্সিতা—পল্লব সঙ্কুচিত, তারকা অধর্বক্ষুট এবং দৃষ্টি লক্ষ্যবস্তুর উদ্দেশ্যে বিশেষভাবে উৎসাহ ও বিকৃত হলে তাকে 'জুগুপ্সিতা' বলে।

বিস্মিতা—তারকা বিশেষভাবে ওপরদিকে উত্থিত, পল্লব যুগল অত্যন্ত বিস্তারিত; দৃষ্টি বিকশিত ও সম অবস্থায় থাকলে তাকে 'বিস্মিতা' বলে। এই দৃষ্টি বিস্ময় ভাবান্বিত।

রসদৃষ্টি—

কান্তা—হর্ষপ্রসাদজনিত শৃংখার রসাত্মক আক্ষেপ ও কটাক্ষযুক্ত দৃষ্টিকে 'কান্তা' বলে।

ভয়ানকা—চক্ষুপল্লব উর্ধ্বে উত্থিত ও নিশ্চল, ক্ষুদ্রিত তারকা চঞ্চল এবং দৃষ্টি অত্যন্ত ভীতা হলে 'ভয়ানকা' দৃষ্টি হয়। এই দৃষ্টি ভয়ানক রসান্বিত।

হাস্যা—ক্রমশঃ চক্ষুপল্লব কুঞ্চিত এবং বিভ্রান্ত চক্ষু তারকা সামান্য দৃষ্ট হলে 'হাস্যা' হয়। মোহমাল বিস্তারে ব্যবহৃত হয়।

করুণা—উর্ধ্বপল্লব নত, চক্ষুতারা দুঃখে মন্থর, অরুণাভ দৃষ্টি নাশাণে নিবদ্ধ থাকলে তাকে 'করুণা' দৃষ্টি বলে। এই দৃষ্টি করুণ রসান্বিত।

অভুতা—চক্ষুপল্লবের অগ্রভাগ সামান্য কুঞ্চিত, চক্ষুতারা আশ্রয় জনক ভাবে ক্ষুদ্রিত এবং নয়নের প্রান্তভাগ বিকশিত ও দৃষ্টি-সৌম্য হলে তাকে 'অভুতা' বলে। এই দৃষ্টি অভূত রসান্বিত।

বীরা—দৃষ্টি যদি দীপ্ত, বিকশিত, কোভয়ুক্ত ও গভীর হয় এবং চক্ষু তারকা সমভাবে থাকে, মধ্যভাগ যদি উৎক্লম্ব হয়, তাকে 'বীরা' দৃষ্টি বলে এবং এই দৃষ্টি বীররসান্বিত।

রোজী—দৃষ্টি যদি জ্বর, কক্ষ, অরুন ও জরুটি কুটিল হয় এবং চক্ষুপ্লব ও তারকা যদি নিশ্চল হয়, তাহ'লে 'রোজী' হয়। এই দৃষ্টি রোজরসাপ্রিত।

সকারিদৃষ্টি—

বীভৎসা—চক্ষুপ্লব ও চোখের প্রান্তভাগ যদি নিকৃঙ্কিত হয় ও যুগ্মর আগ্নুত তারকা হয়, পক্ষগুলি সংশ্লিষ্ট ও স্থিত হয় তাহলে 'বীভৎসা' দৃষ্টি হয়।

শূণ্ণা—সমতারাহুক্ত, সমপুট, নিরুপ্প, শূণ্ণদর্শনা, বাহার্য্য গ্রহণে অসমর্থ, ও ক্রীণ দৃষ্টি 'শূণ্ণা' বলে কথিত। এই দৃষ্টি চিন্তায় ব্যবহৃত হয়। (সঙ্গীত রত্নাকর)।

মলিনা—পক্ষপ্রান্ত ম্পন্দিত, অক্ষিপুট মুক্লিত, নয়নপ্রান্ত মলিন হ'লে 'মলিনা' হয়। জ্বংখ বোঝাতে ব্যবহৃত হয়।

প্রাস্তা—প্রমরাস্তিতে নেত্রপুট স্নান, ক্রীণলোচন, চক্ষুতারকা পতিত ও লোচন অক্ষিত হলে 'প্রাস্তা' দৃষ্টি হয়। (শ্রমে প্রযোজ্য—সঙ্গীত রত্নাকর)

লজ্জাস্থিতা—সেই দৃষ্টি লজ্জিতা বাতে নেত্রপল্লবের অগ্রভাগ কিঞ্চিং কৃঙ্কিত, উর্ধ্বপুট পতিত এবং নেত্রতারকা অধোগত। (লজ্জাতে এই দৃষ্টির প্রয়োগ হয়।—সঙ্গীত রত্নাকর)।

গ্নানা—জ্জ, পুট ও পক্ষ যদি গ্নানিযুক্ত, শিখিল ও মন্থর গতিবিশিষ্ট হয়, ক্রান্তি হেতু তারকা ভেতরে যদি প্রবিষ্ট হয় তবে 'গ্নানা' দৃষ্টি হয়। (গ্নানিতে প্রযুক্ত হয়—সঙ্গীত রত্নাকর)

শক্তিভা—নয়নতারকা কিঞ্চিং স্থির, কিঞ্চিং চকল, কিঞ্চিং উন্নত, আরত এবং গুঢ় হলে 'শক্তিভা' দৃষ্টি হয়। (শক্তিতে প্রয়োগ করা হয়—সঙ্গীত রত্নাকর)

বিষম্ভা—নেত্রপুট বিষাদে বিস্তীর্ণ, তারকা কিঞ্চিং নিস্তক, দৃষ্টি নিমেষহীন হলে 'বিষম্ভা' দৃষ্টি হয়। (বিষাদে প্রযুক্ত হয়—সং রঃ)

মুক্লতা—এই দৃষ্টিতে পক্ষের অর্ধভাগ ফুরিত, উর্ধ্বপুট আশ্লিষ্ট, দৃষ্টি প্রফুল্ল ও হৃদে তারা উন্নীলিত হবে। এই রকম দৃষ্টিকে মুক্লতা বলা হয়। নিজ্রা, ষপ্প ও স্থাবিষ্ট ভাবে এই দৃষ্টি প্রযোজ্য। (সং রঃ)

কৃঙ্কিতা—পক্ষের অগ্রভাগ দীর্ঘ কৃঙ্কিত, পুটধর ও তারকাধর কৃঙ্কিত এবং দৃষ্টি যদি অবসাদগ্রস্ত হয় তাহ'লে 'কৃঙ্কিতা' হয়। অশ্রুয়ার, অবাহিত বস্ত্র দর্শনে ও অনিষ্টে এই দৃষ্টি ব্যবহৃত হয়।

১ সকারি দৃষ্টির প্রয়োগে সঙ্গীতরত্নাকরের বিশেষণ দেওয়া হ'ল

অভিতপ্তা—চক্ষুতরকা ও পুটধর মন্দ মন্দ আলোকিত হলে, হৃৎখে
অভিতপ্ত ও ব্যাধাত্ত হলে তাকে ‘অভিতপ্তা’ দৃষ্টি বলা হয়। নির্বেদে,
আকস্মিক আঘাতে ও তাপে ব্যবহৃত হয়।

জিজ্ঞা—দৃষ্টি দীর্ঘস্থায়ী এবং পুট কুঞ্চিত হলে, ধীরে ধীরে ভিন্নগভাবে দৃষ্টি
নিকশিত হলে এবং তারটিও গুপ্ত হলে ‘জিজ্ঞা’ দৃষ্টি হয়। অশ্রয়া, জড়তা, ও
আলস্ত প্রভৃতিতে প্রযোজ্য। (সঃ রঃ)

ললিতা—মধুর, কুঞ্চিত, অবিলাসযুক্ত, সর্পিল ও কামাতুরা দৃষ্টি
‘ললিতা’ বলে কথিত হয়। লজ্জিত অবস্থায় এবং ধৈর্য ও হর্ষে এই দৃষ্টি
প্রযোজ্য। (সঃ রঃ)

বিতর্কিতা—চক্ষুপন্নব উপরে উখিত, তারকা গ্রন্থন এবং মুখের নিয়ভাগ
বিকৃত হলে ‘বিতর্কিতা’ হয়। তর্কে বিতর্কিতা প্রযোজ্য।

অধর্মমুকুলা—চক্ষুপন্নব অর্ধ বিকশিত, পুট আহ্লাদে অর্ধ মুকুলিত এবং
ঈষৎ চঞ্চল তারকাযুক্ত দৃষ্টিকে ‘অধর্মমুকুলা’ বলা হয়। এই দৃষ্টি গন্ধ, স্পর্শ, স্বখ
ও আহ্লাদে প্রযোজ্য। (সঃ রঃ)

বিভ্রাস্তা—চক্ষুতরকা চঞ্চল, দৃষ্টি বিভ্রান্ত ও আকুল এবং নেত্র সম্পূর্ণ
বিস্তীর্ণ ও উৎফুল্ল হলে তাকে ‘বিভ্রাস্তা’ বলে। আবেগে, সঙ্কমে ও বিভ্রমে
এই দৃষ্টি প্রযোজ্য। (সঃ রঃ)

বিপ্লুতা—নেত্রধর প্রক্ষুটিত ও নিশ্চল হয়ে আবার পতিত হলে, চক্ষুতরকা
আকুল হয়ে উপরে উখিত থাকলে সেই দৃষ্টিকে ‘বিপ্লুতা’ বলা হয়ে থাকে।
চাপল্য, উন্নাদনা, আর্তি, হৃৎখ, মরণ প্রভৃতিতে এই দৃষ্টি প্রযোজ্য।
(সঃ রঃ)

আকেকরা—নেত্রপুট অপাক্র আকুঞ্চিত হলে এবং দৃষ্টি অর্ধ-নিমেষিনী
হলে তাকে ‘আকেকরা’ বলে। ব্যাধাত্ত বিচ্ছেদদর্শনে এই দৃষ্টি ব্যবহৃত হয়।

বিকোশা—নেত্রপুটধর বিশেষভাবে বিক্ষাণিত, দৃষ্টি নিমেষহীন ও উৎফুল্ল
হলে এবং তারকা অনবস্থিত হলে ‘বিকোশা’ হয়। বিবাদ, গর্ব, অমর্ষ
প্রভৃতিতে এই দৃষ্টি ব্যবহৃত হয়।

জস্তা—পুটযুগল উপরে উখিত, তারকাধর উৎকণ্ঠিত, দৃষ্টির মধ্য
ভাগ উৎফুল্ল ও জ্বালযুক্ত হলে ‘জস্তা’ হয়। জ্বাল বোঝাতে এই দৃষ্টি
ব্যবহৃত হয়।

মদিরা—দৃষ্টির মধ্যভাগ ঈষৎ ঘূর্ণমান, অন্তভাগ ক্ষীণ এবং অশাক্ত বিকশিত হলে ‘মদিরা’ দৃষ্টি হয়। আগরণে, গর্বে, অসহিষ্ণুতায়, উগ্রমতিতে এই দৃষ্টি প্রযোজ্য। মস্ততার প্রথম অবস্থা বোঝাতে ব্যবহৃত হয়। মস্ততার মধ্যাবস্থায় নেত্রপুটযুগল ঈষৎ আকৃষ্ট, তারকাযুগল ঈষৎ চঞ্চল ও দৃষ্টি অস্থির হয়। মস্ততার শেষ অবস্থায় দৃষ্টি কখনও নিমেষযুক্ত, কখনও নিমেষহীন হবে, চকুতারকা কিঞ্চিৎ দৃষ্ট হবে এবং দৃষ্টি সকল সময় নিয়গামী হবে। মস্তাবস্থায় এই দৃষ্টি ব্যবহৃত হয়।

মুনি ভয়ত দৃষ্টি ও দর্শনের মধ্যে একটি পার্থক্য করেছেন। দৃষ্টি হচ্ছে রসভাবযুক্ত এবং দর্শন হচ্ছে তারাকর্ম অর্থাৎ অন্ধি তারকার ক্রিয়া।

সম—এই দর্শনে অন্ধিতারকা ঠিক মধ্যস্থলে অবস্থিত হলে এবং সৌম্যভাব যুক্ত হলে ‘সম’ হয়।

সাচি—এই দর্শনে চকু তারকা পুটের অন্তর্গত থাকে এবং তির্যক হয়।

অনুবৃত্ত—এই দর্শনে রূপ নিরীক্ষণ করা হয়।

আলোকিত—যে দর্শন সহসা দেখবার জগ্রে ব্যবহৃত হয়, তাই ‘আলোকিত’।

বিলোকিত—যে দর্শনে পশ্চাদ্ভাগ দৃষ্ট হয় তা ‘বিলোকিত’।

প্রলোকিত—যে দর্শনে উভয়পার্শ্ব দৃষ্ট হয় তা ‘প্রলোকিত’।

উল্লোকিত—যে দর্শনে উর্ধ্বভাগ দৃষ্ট হয় তা ‘উল্লোকিত’।

অল্লোকিত—যে দর্শনে অধোদেশ দৃষ্ট হয় তা ‘অল্লোকিত’।

অভিন্ন দর্পণে আট রকম দৃষ্টিভেদের উল্লেখ আছে। যথা—সম, আলোকিত, সাচি, প্রলোকিত, নিমীলিত, উল্লোকিত, অনুবৃত্ত ও অবলোকিত।

নাট্যাশাস্ত্রে নয়প্রকার তারাক্রিয়া আছে—ভ্রমণ, বলন, পাতন, চলন, প্রবেশন, বিবর্তন, সমুদ্বৃত্ত, নিজামণ ও প্রাকৃত।

তারায়ুগল পুটের মধ্যে মণ্ডলাকারে ঘুরিলে তা ‘ভ্রমণ’ হয়। জ্যোত্স্নাবে ঘুরলে ‘বলন’ হয় এবং নীচের দিকে শিথিলভাবে থাকলে ‘পাতন’ হয়। তারার কম্পন হলে ‘চলন’ এবং ভেতর দিকে প্রবেশ করলে ‘প্রবেশন’ হয়। কটাকপাত হলে ‘বিবর্তন’, তারারূটি সমুদয় থাকলে ‘সমুদ্বৃত্ত’ এবং নির্গত হলে ‘নিজামণ’, স্বাভাবিক থাকলে ‘প্রাকৃত’ হয়। বীর ও মৌল্যসে ভ্রমণ, বলন, সমুদ্বৃত্ত, ও নিজামণ ব্যবহৃত হয়। হস্ত ও বীভৎস রসে প্রবেশনের

প্রয়োগ হয়। করুণ রসে পাতন ও অদ্ভুত রসে নিজামণ ব্যবহৃত হয়। শৃঙ্গারে বিবর্তন ও অবশিষ্ট রসে 'প্রাকৃত' প্রযোজ্য।

নাট্যশাস্ত্রে নয়প্রকার পুটকর্মের উল্লেখ আছে। উন্মেষ, নিমেষ, প্রমত্ত, কুক্ষিত, সম, বিবর্তিত, ক্ষুরিত, পিহিত ও বিতাড়িত।

পুটকর্ম বিগ্নিষ্ট অবস্থায় থাকলে তা 'উন্মেষ' হয়। পুটকর্ম সংযুক্ত অবস্থায় থাকলে 'নিমেষ', বিতৃত থাকলে 'প্রমত্ত', আকুক্ষিত থাকলে 'কুক্ষিত' স্বাভাবিক থাকলে 'সম', উন্নত অবস্থায় থাকলে 'বিবর্তিত', পঙ্গিত হলে 'ক্ষুরিত' আচ্ছাদিত হ'লে 'পিহিত' এবং আহত হলে 'বিতাড়িত' হয়।

ক্রোধ নিমেষ এবং উন্মেষের সঙ্গে 'বিবর্তিত' ব্যবহৃত হয়। বিস্ময়, হর্ষ এবং বীরত্ব প্রকাশে 'প্রমত্ত' প্রযুক্ত হয়। অনিষ্ট দর্শনে, গন্ধ, রস ও স্পর্শে 'কুক্ষিত' এবং শৃঙ্গারে 'সম' প্রয়োগ হয়। ঈর্ষ্যা প্রকাশে 'ক্ষুরিত', হুস্তি, মূর্ছা, বায়ু উচ্চতা, ধূম, বর্ষা, অগ্নয়ন, লেপন, আর্তি ও নেত্র রোগে 'পিহিত' এবং অভিঘাতে 'বিতাড়িত' প্রযুক্ত হয়।

নাট্যশাস্ত্রানুসারে সাত রকম ভ্রুকর্মের উল্লেখ আছে—উৎক্ষেপ, পাতন, ভ্রুকুটি, চতুর, কুক্ষিত, রেচিত ও সহজ। ভ্রুকর্মের একসাথে অথবা একটির পর একটির উন্নত অবস্থাকে 'উৎক্ষেপ' বলা হয়। কোপে, বিতর্কে, হেলান, লীলায়, স্বাভাবিক দর্শনে ও শ্রবণে একটি ভ্রু উৎক্ষিপ্ত হয়। বিস্ময়ে, হর্ষে ও রোষে দুইটি ভ্রু উৎক্ষিপ্ত হয়। দুইটি ভ্রু'র ক্রমে ক্রমে অধোমুখে পতন হলে 'পাতন' হয়। অস্থয়া, জুগুপ্সা, হান্ত ও ভ্রাণে 'পাতন' ব্যবহৃত হয়। ভ্রু ঘরের মূল (কপাল ও নাকের সংযোগস্থল) উৎক্ষিপ্ত হলে 'ভ্রুকুটি' বলে পরিকীর্ণিত হয়। ক্রোধ অথবা দীপ্ত্যাব বোঝাতে ভ্রুকুটি ব্যবহৃত হয়। কোন রকম উচ্ছ্বাসহেতু ভ্রু ঘরের মধুর ও আরত বিক্ষেপকে 'চতুর' বলা হয়। স্ত্রী পুরুষের আলাপে ও নানান রকম মধুর ভাব প্রকাশে ব্যবহৃত হয়। একটি অথবা উভয় ভ্রু মুহূর্তকাল হলে তাকে 'কুক্ষিত' বলা হয়। মোটামুটি ভাব অথবা কিলি কিলিত ভাব প্রকাশে 'কুক্ষিত' ব্যবহার হয়। কিন্তু নুস্তে 'রেচিত' ব্যবহার করা কর্তব্য। একটি ভ্রু ললিতভাবে উৎক্ষিপ্ত হলে 'রেচিত' হয়। স্বাভাবিক ভ্রুকর্মকে 'সহজ' বলা হয় এবং স্বাভাবিকভাবে এর প্রকাশ।

নাট্যশাস্ত্রানুসারে ছয় রকম ভাস্যাকর্মের উল্লেখ আছে; যথা—নতা, মন্দা, বিকৃষ্টা, শোঙ্কাসা, বিকৃণিতা ও স্বাভাবিকা।

নাগাপুটের মুকুট সংশ্লিষ্ট হলে 'নতা' বলে অভিহিত হয়। মন্ত্যভিনিত কল্পনে, নারীদের অহরোধ প্রকাশে ও নিঃশ্বাসে 'নতা' ব্যবহৃত হয়। নাগাপুট যির অবস্থায় থাকলে 'মন্দা' হয়। নির্বেদ, ঔৎসুক্য, চিন্তা ও শোকে 'মন্দা' ব্যবহৃত হয়। নাগাপুট ফুরিত হলে 'বিকুট্টা' বলে কীর্তিত হয়। ভীষ গম্বে, রোদ ও বীর রণে 'বিকুট্টা' ব্যবহৃত হয়। শ্বাসপ্রহণকালীন অবস্থাকে 'সোচ্ছাসা' বলে। ইষ্ট ভ্রাণে, উচ্ছ্বাসে ব্যবহৃত হয়। নাগাপুট সঙ্কুচিত করলে 'বিকুণ্ঠিত' হয়। জুগুপ্সা ও অশ্রুতে ব্যবহৃত হয়। নাগাপুটের স্বাভাবিক অবস্থাকে 'স্বাভাবিক' অথবা 'সম্মা' বলা হয়। অবশিষ্ট ভাবসমূহে অভিন্ন নটরা এগুলি ব্যবহার করেন।

গণ্ডকর্ম—নাট্যশাস্ত্রে ছয় রকম গণ্ডকর্মের উল্লেখ আছে—কাম, ক্লম, পূর্ণ, কম্পিত, কুঞ্চিত ও সম। গণ্ডের অবনত অবস্থাকে 'কাম' বলে। এই গণ্ডকর্ম দুঃখে প্রযুক্ত হয়। বিকশিত অবস্থাকে 'ক্লম' বলে। হর্ষে ব্যবহৃত হয়। বিস্তৃত অবস্থাকে 'পূর্ণ' বলা হয়। উৎসাহ ও গর্বে এই গণ্ড ব্যবহৃত হয়। ফুরিত অবস্থাকে 'কম্পিত' বলা হয়। রোষ ও হর্ষে এই গণ্ড প্রযুক্ত হয়। সঙ্কুচিত অবস্থাকে 'কুঞ্চিত' বলা হয়। স্পর্শে, শীতে, ভয়ে ও অয়ে রোমাঞ্চে সম্ভবে ব্যবহৃত হয়। স্বাভাবিক অবস্থায় থাকলে 'সম্মা' বলা হয়। অবশিষ্ট ভাবসমূহে ব্যবহৃত হয়।

অধরক্রিয়া—নাট্যশাস্ত্রে ছয়রকম অধরকর্মের উল্লেখ আছে—বিবর্তন, কম্পন, বিসর্গ, বিনিগূহন, সংদষ্টক ও সমুদগ। অধরের সঙ্কুচিতভাবকে 'বিবর্তন' বলে। অশ্রু, বেদনা, অবজা, হান্ত প্রভৃতিতে 'বিবর্তন' ব্যবহৃত হয়। অধরের কম্পিতভাবে 'কম্পন' বলে। ভয়, রোষ, গতি প্রভৃতিতে কম্পন ব্যবহৃত হয়। অধরকে সমুদগদিকে বাড়িয়ে দিলে 'বিসর্গ' হয়। স্রীদিগের বিলাসে, বিবেবাকে এবং অধরের অধরকেন্দ্রে এই অধর ব্যবহৃত হয়। অধর ভেতর দিকে প্রবেশ করলে 'বিনিগূহন' হয়। অভিনন্দন ও অল্পকম্পাতে এই অধর ব্যবহৃত হয়। দাঁত দিয়ে অধর দংশন করাকে 'সন্দষ্টক' বলে। যে সকল কাজে কোণের উদ্বেগ হয় সেই সকল ক্ষেত্রে এর ব্যবহার হয়। অধর স্বাভাবিকভাবে উন্নত থাকলে 'সমুদগ' হয়।

নাট্যশাস্ত্র মতে সাতরকম চিবুককর্মের কথা বলা হয়েছে। যথা—হুটন, খণ্ডন, ছিন্ন, চুক্তিত, লেহিত, সম ও সংদষ্ট। দাঁতের সংঘর্ষ হলে 'হুটন' হয়।

ওষ্ঠ্যর মুহূৰ্ত্ত পৰম্পরের সংস্পর্শে এলে ‘খণ্ডন’ হয়। ওষ্ঠ্যর দৃঢ়ভাবে সংযত থাকলে ‘হিষ্ণ’ হয়। ওষ্ঠ্যর অত্যন্ত বিচ্যুত হলে ‘চুক্তিত’ হয়। জিহ্বা দিয়ে লেহন করলে ‘লেহন’ এবং ওষ্ঠ্যর অল্প যুক্ত থাকলে ‘সম’ ও নস্ত দিয়ে অধর সংশন করলে ‘সংদষ্ট’ হয়। ভয়, শীত, জর ও ক্রোধে ‘কুষ্ঠন’ ব্যবহৃত হয়। জপ, অধ্যয়ন আলাপ ও ভক্ষণে ‘খণ্ডন’ ব্যবহৃত হয়। ব্যাধি, ভয়, শীত, ব্যায়াম, রোদন ও মৃত্যুতে ‘হিষ্ণ’ ব্যবহৃত হয়। জ্ঞানে, চুক্তিতে, লেহে, লেহন এবং স্বাভাবিকভাবে ‘সম’ প্রযুক্ত হয়। ক্রোধে ‘সংদষ্ট’ ব্যবহৃত হয়।

নাট্যশাস্ত্রে ছয় রকম আশ্চর্যের কথা বলা হয়েছে, যথা—বিনিবৃত্ত, বিধূত নিভুগ্ন, ভুগ্ন, বিবৃত, উদ্বাহি। মুখ ব্যাবৃত হলে ‘বিনিবৃত্ত’ হয়। অশ্রু, ঈর্ষ্যা, কোপ এবং স্ত্রীদিগের অবজ্ঞা ও বিহার প্রভৃতি বিষয়ে ‘বিনিবৃত্ত’ হয়। তির্যক ও আয়ত মুখে ‘বিধূত’ বলা হয়। ব্যাঘ্র ও অস্বীকৃতি বোঝাতে ব্যবহৃত হয়। অবামুখ হলে ‘নিভুগ্ন’ হয়। গাভীর্ধূর্ণ দর্শনাদিতে প্রযুক্ত হয়। কিঞ্চিৎ আয়ত অবস্থার থাকলে ‘ভুগ্ন’ হয়। স্বাভাবিক লজ্জার, নির্বেদ, ঔৎসুক্য, চিন্তা এবং বিনয় বোঝাতে ‘ভুগ্ন’ ব্যবহৃত হয়। ওষ্ঠ বিস্মিষ্ট হলে ‘বিবৃত’ হয়। ‘বিবৃত’ মুখ সাধারণতঃ হাস্য, শোক, ভয় ইত্যাদিতে ব্যবহৃত হয়। আশ্রের উদ্বাহি কর্ম, রমনীদের লীলা, গর্ব ও অনাদর প্রকাশ করে। নাট্যশাস্ত্রে বলা হয়েছে যে বিচক্ষণ নটরা পূর্বোক্ত নাম ও কাজের অঙ্গুলয়ণে সচী প্রভৃতি দর্শনের প্রয়োগ করবেন।

প্রয়োজন অনুসারে মুখরাগের পরিবর্তনের উল্লেখ আছে। চাররকম মুখরাগের বর্ণনা আছে—স্বাভাবিক, প্রসন্ন, রক্ত ও ভ্রাম। স্বাভাবিক অভিনয়ে স্বাভাবিক মুখরাগ কর্তব্য। ‘প্রসন্ন’ মুখরাগ অদ্ভুত, হাস্য ও শৃঙ্গারে ব্যবহৃত হয়। বীর, রোজ ও করুণে ‘রক্ত’ মুখরাগ প্রযোজ্য এবং ভয়ানক ও বীভৎসে শ্যাম মুখরাগ ব্যবহৃত হয়। এই ভাবে ভাবজনিত রসসমূহে মুখরাগের প্রয়োগ হয়ে থাকে। অভিনয়ে মুখরাগের প্রয়োগ অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। কারণ সামান্য তম শরীর অভিনয়ও মুখরাগ ভিন্ন পূর্ণাঙ্গ হয় না।

নাট্যশাস্ত্রমতে নয় রকম এবং অভিনয় দর্পনের মতে চাররকম ঐশ্বৰ্য্যের উল্লেখ আছে। নাট্যশাস্ত্রমতে সখা, নতা, উন্নতা, জল্যা, রেচিতা, কৃষ্ণিতা, অক্ষিতা, বলিতা ও বিবৃত্তা এই নয় রকম ঐশ্বৰ্য্য কর্ম আছে। ‘সখা’ স্বাভাবিক অবস্থানে থাকে। ধ্যান জপ প্রভৃতি বোঝাতে এর ব্যবহার হয়। নতা’ হে

গ্রীবা নত অবস্থায় থাকে। কর্ণলগ্ন অলঙ্কার বন্ধনে ব্যবহৃত হয়ে থাকে। স্বক্ৰান্তর ও দুঃখ বোঝাতে এর প্রয়োগ হয়। উর্ধ্বমুখী গ্রীবাকে ‘উন্নতা’ গ্রীবা বলা হয়। উর্ধ্বে অবস্থিত বস্তুদর্শনে উন্নতা গ্রীবা ব্যবহৃত হয়। গ্রীবা পার্শ্ব গত হলে ‘ত্র্যস্ত্রা’ হয়। গ্রীবা কম্পিত ও আন্দোলিত হলে ‘রৈচিত্র’ হয়। এই গ্রীবা মধনে ও নুতে ব্যবহৃত হয়। গ্রীবা ঈষৎ অবনত হ’লে ‘কুণ্ঠিত’ হয়। মস্তকে ভারবহন, গলরক্ষণ প্রভৃতিতে এর প্রয়োগ হয়। গ্রীবা উর্ধ্বে ঈষৎ অগম্য হলে ‘অশ্লিত’ হয়। উর্ধ্ব কেশকর্ষণে ও উর্ধ্বে দর্শনে এটি প্রযুক্ত হয়। গ্রীবা পার্শ্বাভিমুখী হলে ‘বলিতা’ হয়। গ্রীবাভঙ্গে ও পার্শ্ববীক্ষেণে এই গ্রীবা ব্যবহৃত হয়। গ্রীবা অভিমুখী হ’লে ‘বিবৃত্তা’ হয়। স্বহানে ও অভিমুখে এই গ্রীবা প্রযুক্ত হয়।

অভিনয় দর্পণে চারয়কম গ্রীবাভেদের উল্লেখ আছে। এগুলি হচ্ছে—
সুন্দরী, তিরস্চীনা, পরিবর্তিতা ও প্রকম্পিতা।

“সুন্দরীচ তিরস্চীনা তথৈব পরিবর্তিতা

প্রকম্পিতা চ ভাবজ্ঞেয়া গ্রীবা চতুর্বিধা। (অভিনয় দর্পণ শ্লোক নং-১২)

তির্যকভাবে চালিত গ্রীবাকে ‘সুন্দরী’ বলা হয়। স্নেহের প্রারম্ভে, বস্ত্রে, ভাল এই অর্থে, বিস্তারে সরসভাবে অহুমোদনে এই গ্রীবা ব্যবহৃত হয়।

উভয়পার্শ্বে উর্ধ্বদিকে সর্পগতির মত চালিত হলে নাট্যশাস্ত্রজ্ঞগণ সেই গ্রীবাকে ‘তিরস্চীনা’ বলে থাকেন। খড়্গচালনার জন্ত, শ্রমে ও সর্পগতি দেখাতে তিরস্চীনা গ্রীবা প্রযুক্ত হয়।

যখন গ্রীবা অর্ধচন্দ্রের আকারে বামে ও দক্ষিণে চালিত হয় তাকেই নাট্যকলাবিদ্রা ‘পরিবর্তিতা’ বলে থাকেন। শৃঙ্গার রসযুক্ত নটনে ও কাস্তার গওষরে চুখনে পরিবর্তিতা ব্যবহৃত হয়।

সম্মুখে ও পশ্চাতে কপোতীর কর্ণ কম্পনের মত গ্রীবা চালিত হলে তাকে ‘প্রকম্পিতা’ গ্রীবা বলা হয়। ‘তুমি’ ও ‘আমি’ বোঝাতে, বিশেষ করে দেশীনাট্যে প্রকম্পিতা গ্রীবা ব্যবহৃত হয়।

নাট্যশাস্ত্রানুসারে বকঃস্থলের কাজ পাঁচরকম—আভূয়, নিহুয়, প্রকম্পিত, উদাহিত ও সম।

আভূয়—বকঃস্থল সজ্জিত করে পিঠের মধ্যদেশ উন্নত রাখলে এবং স্বক্ৰদেশ দুটি মধ্যে মধ্যে নিখিল করলে আভূয় হয়। সঙ্গম, বিবাদ, হুঁজা-

শোক, ভয়, ব্যাধি, বাণবিক হৃদয়, শীত স্পর্শ, সলজ্জভাব প্রকাশে এই গ্রীবা ব্যবহৃত হয়।

নিভুর্গ—গিঠ স্তম্ভ ও নিয়, স্বদেশ বক্র ও উন্নত থাকলে নিভুর্গ হয়। স্তম্ভে, মানগ্রহণে, বিন্মরে, সত্যবচনে, ‘আমি’ এই রকম গণিত বচনে এর প্রয়োগ হয়। মতান্তরে দীর্ঘনিঃশ্বাসে, জ্জ্ঞে (হাই তোলা), যোটনে, (পেৰণে), জীলোকদের বিবোক ভাব প্রকাশে ব্যবহৃত হয়।

প্রকম্পিত—বন্ধঃস্থল নিরন্তর ফীত হলে তাকে ‘প্রকম্পিত’ বলা হয়। হান্তে, রোদনে, শ্রমে, ভয়ে, খাগকাশে, হিকায় ও হুঃখে এর প্রয়োগ হয়।

উদ্ধাহিত—বন্ধঃস্থল উন্নত করলে ‘উদ্ধাহিত’ বলা হয়। দীর্ঘনিঃশ্বাসে, উন্নত বস্তুদর্শনে, জ্জ্ঞাপাদিতে এর ব্যবহার আছে।

সম—অঙ্গ, প্রত্যঙ্গের স্বাভাবিক বিস্তারহেতু বন্ধঃস্থলের যে হৃদয় ও স্বাভাবিক অবস্থা, তাকে ‘সম’ বলে।

শরীরের পার্শ্বের কাল পাচরকম—নত, উন্নত, প্রসারিত, বিবর্তিত ও অপস্থত।

নত—কটিদেশ বিশেষভাবে এবং পার্শ্বদেশ ঈষৎ বক্র হলে ও স্বদেশ কিঞ্চিৎ অপস্থত হলে তাকে ‘নত’ বলে।

উন্নত—নত পার্শ্বের বিপরীত পার্শ্বে উন্নত বলা হয়। এতে কটিদেশ, পার্শ্বদেশ, বাহ ও স্বদেশ সমস্তই উন্নত রাখেতে হবে।

প্রসারিত—পার্শ্বদেশ উভয়দিকে প্রসারিত করলে তাকে ‘প্রসারিত’ বলে।

বিবর্তিত—তিনটির (কটিদেশ পার্শ্বদেশ ও স্বদেশ) নানারকম পরিবর্তন করলে তাকে বিবর্তিত বলে।

অপস্থত—পার্শ্বদেশ বারবার বাইরের দিকে ঠেলে দিয়ে ভেতরের দিকে টেনে নেওয়াকে ‘অপস্থত’ বলে। সামনের দিকে যাওয়ার সময় ‘নত’, পেছনদিকে যাওয়ার সময় ‘উন্নত’, হাঁদি প্রকাশে প্রসারিত পরিবর্তনে বিবর্তিত এবং নিবৃত্তিতে ‘অপস্থত’ পার্শ্ব ব্যবহৃত হয়।

উন্নত তিন রকম অর্থরকমের উল্লেখ করেছেন—কাম, খব ও পূর্ণ। মতান্তরে ‘সম’ যোগ করে চাররকম বলেছেন।

কাম—খাগক্রিয়ার দ্বারা উদয়টিকে ক্রীণ করলে ‘কাম’, নত করলে ‘খব’ এবং কায়র দ্বারা উদয় পূর্ণ রাখলে ‘পূর্ণ’ বলা হয়। হান্তে, রোদনে, জ্জ্ঞে,

ও নিঃশ্বাসে কামের প্রবোগ হয়। ব্যাধিগ্রস্তে, তপস্তায়, শ্রান্ত ও ক্ষুধার্ত অবস্থায় 'বম্ব' ব্যবহৃত হয়। উচ্ছ্বাসে, স্থুলে, ম্লীহাদি ব্যাধিগ্রস্তে ও অতি ভোজনে 'পূর্ণ' ব্যবহৃত হয়।

নাট্যশাস্ত্রে পাঁচরকম কটিকর্মের উল্লেখ আছে,—ছিরা, নিবৃত্তা, রেচিতা, কম্পিতা ও উদ্বাহিতা।

ছিরা—কটির মধ্যদেশ চক্রাকারে ঘোরালে 'ছিরা' হয়।

নিবৃত্তা—কটিদেশকে পরাধুখী করলে 'নিবৃত্তা' হয়।

রেচিতা—কটিদেশকে চক্রাকারে চতুর্দিকে ঘোরালে রেচিতা হয়।

কম্পিতা—কটিদেশকে ত্বিৰ্গভাবে তাড়াতাড়ি চালনা করলে 'কম্পিতা' হয়।

উদ্বাহিতা—নিতম্বের পার্শ্বদেশ পর্যায় ক্রমে উন্নত ও অবনত হলে 'উদ্বাহিতা' হয়।

ব্যায়ামে, সন্ধ্যা, ও পশ্চাৎ অবলোকনে 'ছিরা' ব্যবহৃত হয়। পরাধুখ হয়ে অবস্থানে 'নিবৃত্তা' ব্যবহৃত হয়। কটিদেশের ভ্রমণাদিতে 'রেচিতা' ব্যবহৃত হয়। কুঁজো, বামন ও নীচদের গমনে 'কম্পিতা' ব্যবহৃত হয়। স্থলকায় স্ত্রীলোকের গমনে এবং বিশেষ ভঙ্গীসহকারে চলনে 'উদ্বাহিতা' ব্যবহৃত হয়।

পাঁচরকম উরুক্রমের উল্লেখ করা হয়েছে—কম্পন, বলন, স্তম্বন, উত্তর্জন ও নিবর্তন।

কম্পন—বার বার গোড়ালিকে ওপর ও নীচে করলে 'কম্পন' হয়।

বলন—জাহ্নু দুটিকে ভেতরদিকে চালনা করলে 'বলন' হয়।

স্তম্বন—উরু দুটি স্তম্বভাবে থাকলে 'স্তম্বন' হয়।

উত্তর্জন—উরুর মাংসপেশীকে উর্ধ্বদিকে যুগ্ম চালনা করলে 'উত্তর্জন' হয়।

নিবর্তন—গোড়ালি ভেতরদিকে চালনা করলে 'নিবর্তন' হয়। অধম পাদ্রদের গমনে ও ভয়ে 'কম্পন', স্ত্রীলোকদের স্বাভাবিক গমনে বলন, ভয়ে ও বিবাদে স্তম্বন, ব্যায়াম ও তাণ্ডবে উত্তর্জন এবং ব্যস্তভাবে পরিক্রমাদিতে 'নিবর্তন' ব্যবহৃত হয়। এ ছাড়া লোক ব্যবহারের অঙ্গসরণে প্রয়োজনমত উরুক্রম করা যেতে পারে।

অঙ্গ্যাকর্ম পাঁচরকম হয়ে থাকে—'আবর্তিত', 'নত', 'ক্ষিপ্ত', 'উদ্বাহিত' ও 'পরিবৃত্ত'। পদব্রজ যথাক্রমে দক্ষিণ থেকে বামে এবং বাম থেকে দক্ষিণে বৃত্তিক

ভাবে স্থাপন করলে ‘আবর্তিত’, আত্মীয় আনত করলে ‘নত’ এবং জজ্ঞা বাইরের দিকে নিক্ষেপ করলে ‘ক্ষিপ্ত’ হয়। জজ্ঞা উর্ধ্বে উত্তোলন করলে ‘উদ্ধাহিত’ হয়। বিপরীত ভাবে জজ্ঞার স্থাপনে ‘পরিরুদ্ধ’ হয়। বিদূষকের পরিক্রমায় ‘আবর্তিত’, স্থানাসন ও গমনাদিতে ‘নত’, ব্যায়াম ও তাণ্ডবে ‘ক্ষিপ্ত’ জজ্ঞাটির উর্ধ্বে উত্তোলন করতে করতে (বকের মতন চলনে) অগ্রসর হলে ‘উদ্ধাহিত’ এবং তাণ্ডবাদিতে ‘পরিরুদ্ধ’ হয়।

পাদকর্ম পাঁচরকম—উদঘটিত, সম, অগ্রতলসঞ্চর, অক্ষিত ও কুক্ষিত।

উদঘটিত—পদতলের অগ্রভাগের সাহায্যে দণ্ডায়মান হয়ে যদি গোড়ালি ভূমিতে স্থাপন করা যায়, তবে তাকে ‘উদঘটিত’ বলা হয়। উদঘটিত পদ ক্ষত অথবা মধ্যলগ্নে ‘উদঘটিত’ করণে একবার অথবা বার বার প্রয়োগ করতে হয়।

সম—পদটির স্বাভাবিক অবস্থায় সমভাবে সমতল ভূমিতে স্থাপন করলে ‘সমপদ’ হয়। মুনি ভরত সমপদের প্রসঙ্গে তার অঙ্গীভূত আর একটি পদকর্মের কথাও উল্লেখ করেছেন। এর নাম ত্র্যাম্রপদ। সমপদের গোড়ালি দুটি (পার্কিষয়) অভ্যন্তরে এবং অঙ্গুষ্ঠের পরস্পর বিপরীতমুখে পার্শ্বদেশে স্থাপন করলে ‘ত্র্যাম্র’ পদ হয়। ভয় ভীতাদি অবস্থার প্রকাশে এই পদ ব্যবহৃত হয়।

অগ্রতলসঞ্চর—আঙ্গুলগুলো সম্মুখদিকে প্রসারিত এবং পার্কি দুটি (গোড়ালি) উৎক্ষিপ্ত করে সমস্ত আঙ্গুলগুলি চালিত করলে ‘অগ্রতলসঞ্চর’ হয়। পীড়নে, একস্থানে অবস্থান করে বুকবার ক্রিয়ায়, ভূমিতে আঘাত করণে, ভ্রমণ প্রভৃতি কাজে এই পদ ব্যবহৃত হয়।

অক্ষিত—গোড়ালি মাটিতে স্থাপিত, অগ্রপদতল বা পদাগ্রভাগ উন্নমিত এবং আঙ্গুলগুলো বক্র হলে সেই পদ ‘অক্ষিত’ নামে অভিহিত হয়।

কুক্ষিত—পার্কি উৎক্ষিপ্ত, আঙ্গুলগুলি কুক্ষিত এবং পদের মধ্যভাগও কুক্ষিত হলে তাকে ‘কুক্ষিত’ পদ বলে। উদাস্ত গমনে, বর্তিতোষ’তনে এবং অতিক্রমণে এই পদ ব্যবহৃত হয়। এই প্রসঙ্গে ভরত আর একটি পদকর্মের উল্লেখ করেছেন। এর নাম ‘সূচী’ পদ। বামপদ স্বাভাবিক রেখে দক্ষিণপায়ের পার্কি উৎক্ষিপ্ত করে দক্ষিণ অঙ্গুষ্ঠের অগ্রভাগের সাহায্যে অবস্থান করলে ‘সূচী’ পদ হয়। বৃত্তে এবং ‘দৃপ্ত’ করণে এর প্রয়োগ হয়।

চারী—গতিপ্রধান হচ্ছে ‘চারী’ এবং স্থিতিপ্রধান হচ্ছে ‘স্থান’। গতির পর স্থিতি এবং স্থিতির পর আবার গতি। নাট্যাশাস্ত্রে ‘চারী’ সম্বন্ধে মূনি ভরত বলেছেন—

এবং পাদস্ত জজ্ঞায়ী উরোঃ কট্যাস্তথৈব চ

সমান করণে চেষ্টা চারীতি পরিকীৰ্তিতা।

পাদ, জজ্ঞা, উরু এবং কটির সমানভাবে সঞ্চালনকে ‘চারী’ বলা হয়। শৃঙ্খলাযুক্ত ও বিধিবদ্ধ চারীসমূহের পরম্পর সম্পাদনকে ‘ব্যায়াম’ বলে। ব্যায়ামের চারটি ভেদ আছে—‘চারী’ করণ, বস্তু ও মণ্ডল। পদের প্রচার ‘চারী’ নামে অভিহিত হয়। ত্রিপাদক্রমণকে ‘করণ’ বলা হয়। তিনটি করণের সমাযোগ হলে ‘খণ্ড’ হয়। তিনটি অথবা চারটি খণ্ডের সমাযোগে এক একটি মণ্ডল হয়। নৃত্যে, গতিতে, অঙ্গনিক্ষেপে ও যুদ্ধে এর প্রয়োগ হয়। নাট্যে চারী অত্যন্ত প্রয়োজনীয়।

“চারীভিঃ প্রস্তুতং নৃত্যং চারীভিক্ষেপ্তিতং তথা।

চারীভিঃ শস্ত্রমোক্ষচ চার্ধো যুদ্ধে চ কীর্তিতাঃ।

“চারীসমূহের দ্বারা নৃত্য প্রস্তুত হয়। চারীর দ্বারা বিবিধ ক্রিয়া, অঙ্গক্ষেপণ ও যুদ্ধের অভিনয়ও হয়।

নাট্যে চারী ছাড়া কোন অঙ্গহার নিম্ন হতে পারে না। ভৌমী ও আকাশিকী ভেদে চারী দুইকম। তার মধ্যে ভৌমী চারী ষোলকম— সমপাদা, স্থিতাবর্তা, শকটাস্তা, অধ্বাধিকা, চাবগতি, বিচাবা, এড়কাক্রান্তিতা, বন্ধা, উরুহস্তা, অজিতা, উৎসান্দিতা, জনিতা, স্তম্বিতা, অপস্যান্দিতা, সমোৎসন্নিত মন্তরী ও মন্তরী। আকাশিকী ষোলকম—অতিক্রান্তা, অপক্রান্তা, পার্বক্রান্তা, উর্ধ্বক্রান্ত, স্তম্বী, নৃপুংসপাদিকা, ভোলাপাদ, আক্ষিপ্তা, আবিদ্ধা, উরুহস্তা, বিদ্বাদ-ভ্রান্তা, অলাভা, ভুজঙ্গজাসিতা, হরিণপ্লুতা, দণ্ডপাদা ও ভ্রমরী।

সমপাদা—পদদ্বয় সমানভাবে স্থাপন করে একস্থানে অবস্থান করলে ‘সমপাদা’ চারী হয়, সমপাদে স্থানান্তরে গমন করলেও ‘সমপাদা’ চারী হয়।

স্থিতাবর্তা—তলসঞ্চর পারের দ্বারা ভূমি ঘর্ণণ করে অভ্যন্তরে মণ্ডল করতে হবে। অস্ত্র পদের দ্বারা পুনরাবৃত্তি করতে হবে। অস্ত্রমব স্তম্বের চাকার বলা হয়েছে যে অগ্রতল সঞ্চরণের দ্বারা মণ্ডলাকারে অভ্যন্তরভাগে ভূমি ঘর্ণণ করে দ্বিতীয় পাশে আবৃত্তিক করতে হবে।

শকটাস্তা—বিজ্ঞানদেহে তলসঙ্কর পা প্রসারিত করে উদ্ভাহিত বন্ধে শকটাস্তা করতে হবে। (অভিনবগুপ্তের টীকা—একপায়ের অঙ্গুলিগুলি কুঞ্চিত করে এবং জাহ্নু কুঞ্চিত ও জজ্বা প্রসারণ করে নিজের পাশে ত্রিকোণাকৃতি সৃষ্টি করলে শকটাস্তা হয়।) বন্ধ উদ্ভাহিত হবে।

অধ্বর্ষিক :—দক্ষিণ পদের গোড়ালির পেছনে বামপদকে স্থাপন করতে হবে। (অভিনবগুপ্তের টীকা—বাম ও দক্ষিণ পদ পর্যায়ক্রমে একে অপরের পশ্চাতে থাকবে।)

চাম্বগতি—দক্ষিণ চরণ প্রসারিত করে পুনরায় সেটিকে টেনে নিতে হবে বাম চরণও টেনে নিতে হবে। (অভিনব গুপ্তের টীকা—দক্ষিণ চরণ সম্মুখ ভাগে একতালমাত্র প্রসারিত করে আবার দুতাল পেছনে অপসারণ কালে কিকিৎ-উৎপ্লুত হয়ে বাম চরণটিকেও দক্ষিণ চরণের সঙ্গে সংশ্লিষ্টভাবে পেছনে আনতে হবে।

বিচ্যবা—সমপদ বিচ্যুত করে পায়ের তলদেশের অগ্রভাগ দ্বারা ভূমি ঘর্ষণ করলে বিচ্যবা হয়।

এড়কাক্রীড়িতা—তলসঙ্কর পদদ্বয়ের দ্বারা পর্যায়ক্রমে উল্লঙ্ঘন ও পতন হলে এড়কাক্রীড়িতা হয়।

বঙ্কা—জজ্বাঘয়ের দ্বারা স্বস্তিক করে উরুদ্বয়ের দ্বারা বলন করলে বঙ্কা হয়। (অভিনব গুপ্তের টীকা—কেউ কেউ বলেন জজ্বা স্বস্তিক করে অপসারণ পূর্বক দুটি পদতলের অগ্রভাগ ক্রমান্বয়ে খণ্ডলাকারে ঘুরিয়ে স্ব স্ব পার্শ্বে গমন করলে বঙ্কা হয়।

উরুদ্বস্তা—অগ্রতল সঙ্কর পায়ের গোড়ালি বহির্মুখী ও উঁচু হলে এবং জজ্বা ও জাহ্নু নমিত ও কুঞ্চিত হলে এবং দ্বিতীয় জজ্বাটি বিস্তারিত হলে উরুদ্বস্তা হয়।

অজ্জিতা—অগ্রতলসঙ্কর পায়ের অগ্রভাগ দ্বিতীয় পায়ের অগ্র বা পশ্চাতের পায়ের দ্বারা ঘর্ষিত হলে অজ্জিতা হয়।

উৎস্পন্দিতা—যদি পদদ্বয় রেচকাংশগারে বাইরে ও অভ্যন্তরে সঞ্চালিত হয়, তাহলে তাকে উৎস্পন্দিতা বলে। (অভিনবগুপ্তের টীকা—বাইরের দিকে কনিষ্ঠাঙ্গুলি দ্বারা এবং অভ্যন্তরে অঙ্গুষ্ঠের দ্বারা রেচক করতে হবে।)

জনিতা—তলসঞ্চর পায়ে দণ্ডায়মান হয়ে একটি হাত মুষ্টিবদ্ধ করে বকে স্থাপন করলে এবং অস্ত্র হাতটি স্বাভাবিক রাখলে জনিতা হয়।

স্তম্ভিতা ও অপস্তম্ভিতা—প্রথম চরণকে পাঁচভাঙ্গু দূরে প্রসারিত করলে স্তম্ভিতা এবং দ্বিতীয় চরণটিও সেইরকম করলে অপস্তম্ভিতা হয়।

সমোৎসরিত-মস্তলী—তলসঞ্চর পায়ে ঘুরতে ঘুরতে অগ্রসর হওয়াকে সমোৎসরিত মস্তলী বলে। অভিনব গুপ্ত টীকায় বলেছেন অজ্ঞা স্বস্তিক করে ঘুরতে হবে।

মস্তলী—সমোৎসরিত মস্তলীতে উদ্বেষিত ও অপবিদ্ধ হস্তের প্রয়োগ হলেই মস্তলী হয়।

আকশিকী চারী—

অতিক্রান্তা চারী—একটি চরণকে কুঞ্চিত করে অপর চরণের গোড়ালিতে স্থাপন করে সম্মুখদিকে কুঞ্চিত প্রসারিত করতে হবে এবং ওই চরণটিকে উৎক্ষিপ্ত করে পায়ের অগ্রভাগ দ্বারা ভূমি স্পর্শ করতে হবে। একে অতিক্রান্ত চারী বলে।

অপক্রান্তা—উদ্ধৃষ্টিতে বলন করে কুঞ্চিত চরণকে উঠিয়ে পাশে নিক্ষেপ করলে অপক্রান্তা হয়।

পার্শ্বক্রান্তা—একটি চরণকে কুঞ্চিত অবস্থায় বুক পর্বন্ত উৎক্ষিপ্ত করে উদ্বেষিত চরণে পাশে নিক্ষেপ করলে পার্শ্বক্রান্তা হয়।

উদ্ধবজ্রানু—একটি চরণকে কুঞ্চিত করে বুক পর্বন্ত-উৎক্ষিপ্ত করে স্থাপন-পূর্বক দ্বিতীয় চরণটিকে নিম্নল রাখলে উদ্ধবজ্রানু হয়।

সূচী—একই চরণকে উৎক্ষিপ্ত করে জাহ্ন পর্বন্ত অজ্ঞাকে প্রসারিত করে পুনরায় অগ্রভাগের দ্বারা ভূমি স্পর্শ করলে সূচী হয়।

নুগুরপাদিকা—একটি চরণকে অক্ষিত করে তাকে পিঠের দিকে বক্র করে গোড়ালিকে নিভর পর্বন্ত নিয়ে অগ্রতল চরণের দ্বারা দ্রুত ভূমিতে স্থাপন করলে নুগুরপাদিকা হয়।

ডোলপাদা—কুঞ্চিত পদকে উৎক্ষিপ্ত করে এক পার্শ্ব থেকে অপর পার্শ্ব পর্বন্ত হলিয়ে অক্ষিত পদে স্থাপন করলে ডোলপাদা হয়।

আক্ষিপ্তা—কুঞ্চিত চরণকে উৎক্ষিপ্ত করে অক্ষিত অবস্থায় স্থাপন করবার পর অজ্ঞা স্বস্তিক করলে আক্ষিপ্তা হয়।

আবিদ্ধা—যতিকে দাঁড়িয়ে সম্মুখের চরণটি কুঞ্চিত অবস্থায় প্রসারিত করে পুনরায় ওই চরণটিকে নিজস্থানে এনে অপর চরণের গোড়ালির পাশে গোড়ালির দ্বারা স্থাপন করলে ‘আবিদ্ধা’ হয়।

উদ্ধৃতা—‘আবিদ্ধা’ চরণকে আবেষ্টিত করে উক পর্বন্ত উঠিয়ে লাক্ষিয়ে ভূমিতে রেখে দ্বিতীয় চরণটি পুনরায় ওই রকম করলে ‘উদ্ধৃতা’ হয়।

বিদ্যাদ্ভ্রাস্তা—উকদেশের মূল থেকে চরণটিকে পিঠের দিকে ঘুরিয়ে সম্বন্ধ স্পর্শ করে পরে উর্ধ্বে, পাশে, অথোমুখে মণ্ডলাকারে ঘুরিয়ে প্রসারিত করলে ‘বিদ্যাদ্ভ্রাস্তা’ হয়।

অলাতা—প্রথমে একটি চরণকে প্রসারিত করে পুনরায় অভ্যন্তরে এনে দ্বিতীয় উকদেশের পাশ ঘেঁসে পার্শ্বপার্শ্বিক দ্বারা ভূমিতে রাখলে ‘অলাতা’ হয়।

ভুজঙ্গত্রাসিতা—দ্বিতীয় চরণের উকমূল পর্বন্ত কুঞ্চিত চরণকে উৎক্লিষ্ট করে কটি ও জাহ্নু বিবর্তনের দ্বারা (ঘূর্ণন) নিত্যের সম্মুখভাগে পার্শ্বিক স্থাপন পূর্বক ত্রিকোণাকৃতি সৃষ্টি করে উকতে চালনা করলে ‘ভুজঙ্গত্রাসিতা’ হয়।

হরিণগ্নুতা—কুঞ্চিত চরণকে উৎক্লিষ্ট করে অথবা অতিক্রান্তচারী করে এবং উৎপ্লুত করে ভূমি স্পর্শ করে দ্বিতীয় জন্মাটিকে পেছনের দিকে ক্লেপণ করলে ‘হরিণগ্নুতা’ হয়।

দণ্ডপাদা—নৃপুত্র পাদিকাকে অপর পার্শ্বিকগত করে সম্মুখভাগে কিপ্রত্যাহার সঙ্গে প্রসারিত করে আবিদ্ধ করলে ‘দণ্ডপাদা’ হয়।

ভ্রমরী—অতিক্রান্ত চারীতে ত্রিককে ঘুরিয়ে দ্বিতীয় পদের তলদেশের দ্বারা তিনবার ঘুরলে ‘ভ্রমরী’ হয়।

অভিন্নয় দর্পণে আট রকম চারীর কথা বলা হয়েছে।

চলনম্—বহান থেকে নিজ পায়ের চলনে চলন ‘চারী’ হয়।

চণ্ডক্রমণম্—সবচে পদঘর উৎক্লিষ্ট করে পর্যায়ক্রমে পাশের দিকে ক্লেপণ করলে চণ্ডক্রমণ হয়।

সরণম্—অজলকার মত চলন, অর্থাৎ এক পার্শ্বিক দিয়ে অপর পার্শ্বিক স্পর্শ পূর্বক তির্ধগ্ভাবে ভূমিতে পদ কৰ্ণন করতে হয় এবং দুই হাতে পতাকাধারণ করে যে চলন, তাকে সরণ চারী বলে।

বেগিনী—পার্কি অথবা চরণের অগ্রভাগ দ্বারা ক্ষুদ্রগতিতে চলন ও করণে যথাক্রমে অলপদ্ব ও ত্রিপত্যক ধারণ—এইভাবে নটন করলে বেগবন্তা-
হেতু বেগিনী চারী হয়ে থাকে ।

কুট্টনম—পার্কি, চরণের অগ্রভাগ, অথবা সমস্ত পদতল দিয়ে যে ভূতলের
ওপর আঘাত করা হয় তাকে কুট্টন বলে ।

লুঠিতম—স্থিতিক চরণের অগ্রভাগ দিয়ে কুট্টন করলে লুঠিত হয় ।

লোলিতম—পূর্বের মত কুট্টনপূর্বক ভূমিতে চরণ স্পর্শ না করে অতি ধীরে
ধীরে পদচালনা করলে লোলিতম হবে ।

বিষমসঞ্চর—দক্ষিণ চরণের দ্বারা বাম চরণ এবং বামচরণের দ্বারা দক্ষিণ
চরণ বেটনপূর্বক যথাক্রমে পদবিস্তার করলে বিষমসঞ্চর হয় ।

চারীর সংযোগে মণ্ডল হয় । নাট্যশাস্ত্রানুসারে ‘মণ্ডল’ বিশরকম । এর
মধ্যে দশ রকম আকাশগ মণ্ডল ও দশরকম ভূমি মণ্ডল । অভিনয় দর্পণে মণ্ডলকে
পাদভেদের মধ্যে গণ্য করা হয়েছে—মণ্ডল, উৎপন্ন, ভ্রমরী ও পাদচারিকা ।
নাট্যশাস্ত্রানুসারে দশটি আকাশগ মণ্ডলের নাম অতিক্রান্ত, বিচিত্র, ললিতসঞ্চর,
স্থচী বন্ধ, দণ্ডপাদ, বিহ্বত, অলাভক, বামবিক্ত, সললিত ও ক্রান্ত । ভূমি মণ্ডল
হচ্ছে ভ্রমর, আকম্পিত, আবর্ত, সমোৎসরিত, এড়কাকীড়িত, অড্ডিত, শকটাস্য
অধঃধক, পিষ্টকুট্ট, চাষগত ।

মণ্ডল—(অভিনয়দর্পণ অনুসারে)

স্থানক মণ্ডল—এক সময়েখায় সমপাদে দণ্ডায়মান হয়ে উভয় হাতে অর্ধ
চন্দ্র ধারণ করে কটিদেশে রাখলে ‘স্থানক মণ্ডল’ হয় ।

আম্লত মণ্ডল—এক বিতস্তি অস্তরে পা দুটি চতুর্ভুজ ভঙ্গিতে রেখে কৃষ্ণিত
জাহ্নবীর তির্যক ভঙ্গিতে রাখলে আম্লত মণ্ডল হয় ।

আলীঢ় মণ্ডল—দক্ষিণ পায়ের তিন বিষং আগে বামপদ বিস্তৃত করতে
হবে পরে বাম হাতে শিখর ও দক্ষিণ হাতে যদি কটকামুখ ধারণ করা যায়
তাহলে আলীঢ় মণ্ডল হয় ।

প্রত্যালীঢ় মণ্ডল—আলীঢ় মণ্ডলকে বিপরীত করলে প্রত্যালীঢ়
মণ্ডল হয় ।

প্রোঞ্চণ মণ্ডল—এক পায়ের পার্শ্বের পাশে আর এক পা প্রসারিত করে
কূর্মহস্তে দাঁড়ালে প্রোঞ্চণ মণ্ডল হয় ।

প্রেমিত মণ্ডল—তিন বিষয় অন্তরে এক পদ সবেগে ভূমিতে আঘাত করে জাহ্নবী বস কুঞ্চিত করতে হবে। একহাতে শিখর করে বুকের কাছে রাখতে হবে এবং অন্যহাতে পতাকা প্রদর্শন করতে হবে।

স্বস্তিকমণ্ডল—বিপর্যয়ক্রমে ডান ও বাম পায়ের ওপর পা এবং হাতের ওপর হাত রাখলে স্বস্তিক মণ্ডল হয়। অর্থাৎ ডান পা বাম পায়ের ওপর এবং ডান হাত বাম হাতের ওপর এবং পরে পরিবর্তন করে বাম পা ডান পায়ের ওপর এবং বাম হাত ডান হাতের সঙ্গে রাখলে স্বস্তিক মণ্ডল হয়।

মোটিত মণ্ডল—পায়ের অগ্রভাগের দ্বারা মাটিতে দাঁড়িয়ে জাহ্নবীটির এক একটি দ্বারা পর্যায়ক্রমে ভূতল স্পর্শ করতে হবে ও উভয় হাতেই জিপতাক ধারণ করতে হবে। একে মোটিতমণ্ডল বলা হয়।

সমসূচী মণ্ডল—পায়ের অগ্রভাগ ও জাহ্নবীটির দ্বারা যদি ভূতল স্পর্শ করা যায় তবে সমসূচীমণ্ডল হয়।

পার্শ্বসূচী মণ্ডল—পায়ের অগ্রভাগের দ্বারা দাঁড়িয়ে যদি একপাশে একটি জাহ্নবী দ্বারা ভূতল স্পর্শ করা যায় তবে পার্শ্বসূচীমণ্ডল হয়।

পাদভেদ—ওপরে আলোচিত চারী ও মণ্ডল অভিনয় দর্পণে কথিত পাদভেদের অন্তর্গত। অভিনয় দর্পণে চারয়কম পায়ের ভেদ নির্ণয় করা হয়েছে, যথা—মণ্ডল, উৎপ্লবন, ভ্রমরী ও চারী।

উৎপ্লবন—অভিনয়দর্পণে পাঁচয়কম উৎপ্লবনের কথা বলা হয়েছে—অলগ, কর্তরী, অখোৎপ্লবন, মোটিত ও কুপালগ।

অলগোৎপ্লবন—উভয়পার্শ্ব সঞ্চালন করে লাফিয়ে শিখর হস্ত ধারণ করে কটিদেশে রাখতে হবে। তবেই অলগ উৎপ্লবন হবে।

উৎপ্লবনকর্তরী—পায়ের অগ্রভাগ দিয়ে লাফিয়ে বামপায়ের পশ্চাতে একহাতে কর্তরীবিস্তার করবে। অধোমুখ শিখরযুক্ত অপর হাতটিকে কটিতে রাখতে হবে। একে উৎপ্লবন কর্তরী বলা হয়।

অখোৎপ্লবন—পুরোভাগে (সম্মুখে) একটি পায়ের ভর দিয়ে লাফিয়ে পশ্চাতের পদটি ও তার সঙ্গে নিয়োজিত করতে হবে। দুই হাতে জিপতাক ধারণ করলেই অখোৎপ্লবন হবে।

মোটিতোৎপ্লবন—কর্তরীর মত পর্যায়ক্রমে উভয় পার্শ্বে উৎপ্লবন করতে হবে। সর্বদা প্রকাশের জন্য উভয় হাতে জিপতাক ধারণ হবে।

কৃপালগোংলীবলম্—পর্যায়ক্রমে ক এক পায়ের পাঞ্চি কটিতে স্তম্ভ করতে হবে। অপরটি অধরচন্দ্রকলার মধ্যে স্তম্ভ করলে কৃপালগ হয়।

ভ্রমরী—অভিনয় দর্পণে সাত রকম ভ্রমরীর উল্লেখ আছে (১) উৎপ্লুত ভ্রমরী (২) চক্রভ্রমরী (৩) গরুড় ভ্রমরী (৪) একপাদ ভ্রমরী (৫) কুঞ্চিত ভ্রমরী (৬) আকাশভ্রমরী (৭) অঙ্গভ্রমরী

উৎপ্লুতভ্রমরী—সমপদে অবস্থান করে পদদ্বয়ের দ্বারা উৎপ্লুত করে যদি সর্বাঙ্গ অন্তরাগে ভ্রামিত করায় তাহলে উৎপ্লুতভ্রমরী হয়।

চক্রভ্রমরী—উভয় করে ত্রিপতাক ধারণ করে পদদ্বয়ের দ্বারা ভূমিতে সূর্য্যুহ বর্ণন করে চক্রের মত ভ্রমণ করলে চক্রভ্রমরী হয়।

গরুড়ভ্রমরী—একটি পদ তিধগভাবে প্রসারিত করে পশ্চাতের জাহ্নু-ভূমিতে স্পর্শ করে বাহুদ্বয় সমাগভাবে প্রসারিত করে ভ্রামিত করলে গরুড় ভ্রমরী হবে।

একপাদভ্রমরী—এক পায়ে ভর দিয়ে অপর পদটি ঘোরাগে একপাদ ভ্রমরী হবে।

কুঞ্চিতভ্রমরী—জাহ্নু কুঞ্চিত করে ঘুরলে কুঞ্চিতভ্রমরী হয়।

আকাশভ্রমরী—উৎপ্লবনপূর্বক পদদ্বয় বিরল (সংশ্লিষ্ট নয়) ও প্রসারিত করে সকল অঙ্গ (গাত্র) ঘোরাতে হবে।

অঙ্গভ্রমরী—পদদ্বয় এক বিতাস্ত অন্তরে রেখে অঙ্গ ভ্রমণপূর্বক স্থিতিলাভ করলে অঙ্গভ্রমরী হয়।

গতি—অভিনয়দর্পণে গতির কোন নির্দিষ্ট সংজ্ঞা নেই। তবে কয়েকটি নির্দিষ্ট প্রাণীর প্রসিদ্ধ গতির অনুকরণে কয়েকটি বিশিষ্ট গমন ভঙ্গীকে গতি বলা হয়েছে। এদের সংখ্যা মাত্র দশটি—হংসী, ময়ূরী, ব্রহ্মী, গজলীলা, তুরঙ্গিনী, সিংহী, ভুলকী মণ্ডুকী বীরা ও মানবী।

হংসীগতি—দেহপার্শ্ব পরিবর্তন পূর্বক উভয় হাতে কপিথ ধারণ করে এক বিতস্তি অন্তর এক একটি পদ স্ফাস করে হংসের মত গমন করলে তাই হংসী গতি হয়।

ময়ূরী গতি—উভয় পায়ের জাহ্নুলের অগ্রভাগ দ্বারা ভূমিতে দণ্ডায়মান হয়ে দুই হাতে কপিথ করে এক একটি জাহ্নু চালনা করলে ময়ূরী গতি হয়।

মৃগী গতি—উভয় হাতে ত্রিপতাক করে সম্মুখে ও উভয়পার্শ্বে বেগে মৃগের মত গমন করলে মৃগী গতি হয়।

গজলীলা—উভয়পার্শ্বে দুই হাতের দ্বারা পতাক ধারণ করে বিচরণ করে মল্লগতিতে সমপাদে চললে গজলীলা গতি হয়।

তুরঙ্গিনীগতি—বামহাতে শিখর ধারণ ও ডান হাতে পতাক ধারণ করে দক্ষিণ পদকে উৎক্ষিপ্ত করে বার বার লাকালে তুরঙ্গিনী গতি হয়।

সিংহী গতি—দুইহাতে শিখর ধারণ-পূর্বক দুই পার্শ্বের অগ্রভাগের দ্বারা ভূমিতে অবস্থান করে বেগে সম্মুখদিকে লাকাতে লাকাতে গমন সিংহী-গতি হয়।

ভুজঙ্গীগতি—উভয়পার্শ্বে ত্রিপতাক ধারণ করে পূর্ববৎ যে গমন তাকে ভুজঙ্গী গতি বলা হয়।

মণ্ডুকী গতি—দুই হাতে শিখর ধারণ করে কিঞ্চিৎ সিংহগতির সমান যে গতি তাকে ভরতাগমে মণ্ডুকী গতি বলা হয়েছে।

বীরা গতি—বাম হাতে শিখর ও দক্ষিণে পতাক ধারণপূর্বক দূর থেকে যে আগমন তাকে বীরা গতি বলা হয়।

মানবীগতি—পুনঃ পুনঃ মণ্ডলাকারে ভ্রমণ পূর্বক সমাগত হয়ে বাম হাত কটিতে রেখে দক্ষিণ হাতে কটকামুখ ধারণ করলে মানবী গতি হয়।

নাট্যশাস্ত্রেও বিভিন্ন গতির আলোচনা করা হয়েছে। কিন্তু এই সকল গতিভঙ্গির সঙ্গে অভিনয় দর্পণের গতিভঙ্গির বিন্যাস সাদৃশ্য নেই। নাট্যে বিভিন্ন চরিত্রে অংশগ্রহণকারী পাত্রের অস্ত্রে ভরত মূনি বিভিন্ন রকমের রসানুযায়ী গতির সুবিস্তৃত আলোচনা করেছেন। এই রকম সুবিস্তৃত আলোচনা এখানে সম্ভবপর নয় বলে সংক্ষেপে তার উল্লেখ করছি। তিনি উত্তমপাত্রের পক্ষে ‘ধীরা’, মধ্যমের পক্ষে ‘মধ্যা’, ও অধমের পক্ষে ‘ক্ষত’ গতির নির্দেশ দিয়েছেন। তবে, স্থান, কাল অনুসারে এই নির্দিষ্ট গতির তারতম্য বিধানেরও স্বাধীনতা দিয়েছেন। যেমন যুদ্ধবিগ্রহাদি বিষয়ে উত্তম পাত্রেরও ক্ষতগতি হতে পারে এবং শোকাদি বিষয়ে অধমেরও ধীরা গতি হতে পারে। এই গতি ও তাল-লয় প্রভৃতি পরস্পর পরস্পরকে নিয়ন্ত্রিত করে। আচার্য ভরত দান-বাহনাদিতে আরোহণ ও অবরোহণ করবার এবং জলে, স্থলে ও অন্তরীক্ষে গমনা-গমনের গতিভঙ্গীর বিস্তৃত আলোচনা করেছেন। বৃক্ষে ও প্রাসাদাদিতে

আরোহণ ও অবরোহণের নানারকম নির্দেশ দিয়েছেন অবস্থানভেদে বৃদ্ধ, কৃশ, ব্যাধিগ্রস্ত, তপঃশ্রদ্ধা, ক্ষুধিত ও উন্নত প্রভৃতিরও গতিভেদের কথা বলা হয়েছে। রেজ, পুলিস, শবর প্রভৃতি জাতির গতি দেখানুসারে নির্দিষ্ট হয়েছে। ভরত মুনি জীলোকদের স্বাভাবিক গতির সম্বন্ধেও বিস্তৃত আলোচনা করেছেন। আবাহন, বিসর্জন, দান, চিন্তা, গোপন প্রভৃতি বিষয়ে জীলোকদের গতিতে বিভিন্নরকমের স্থানক ব্যবহারের নির্দেশ দেওয়া হয়েছে। মন্থাখোড়ত ও ঈর্ষোদ্ধত কোণে, নিষেধে, গর্বে, গান্ধীর্ষে, মৌনাবলম্বনে ও মানে গতিভঙ্গির বিশেষ নির্দেশ আছে। দাসী, বালিকা ও নপুংসকদের গতিভঙ্গিও আলোচিত হয়েছে। পুরুষদের জীবশে ও জীদের পুরুষবেশে কি রকম গতি হবে তারও বিবরণ আছে। জীলোকদের উক্ত চারী ও অঙ্গহার বর্ণনীয়।

স্থানক—“সংনিবেশবিশেষোহঙ্কে নিশ্চলঃ স্থানমুচ্যতে”। অর্থাৎ কোনও বিশেষ ভঙ্গীতে নিশ্চল অবস্থানের নাম স্থানক। নাট্যাশাস্ত্রে পুরুষদের ছয়টি স্থানকের উল্লেখ আছে—বৈষ্ণব, সমপাদ, বৈশাখ, মণ্ডল, আলীঢ় ও প্রত্যালীঢ়। অভিনয় দর্পণেও ছয়রকম স্থানের উল্লেখ করা হয়েছে—সমপাদ, একপাদ, ঐন্দ্র, গরুড় ও ব্রাহ্ম।

বৈষ্ণব—দুই পা আড়াই তাল অন্তর স্থাপিত হবে এবং তার ভেতর একটি ত্র্যস ও অপরিটি স্থিত হবে। জ্ঞান্য কিঞ্চিৎ অক্ষিত (বক্র) হবে এবং অঙ্গে সৌষ্ঠব থাকবে। একে বৈষ্ণবস্থান বলা হয়। এর অধিদেবতা হচ্চেন বিষ্ণু। স্বাভাবিক সংলাপে, চক্রের ক্ষেপণে, ধনুর্ধারণে, ধৈর্ষ্যে, ক্রোধে ও উদাত্ত অঙ্গ লীলায় ব্যবহৃত হয়।

বৈশাখ—পদদ্বয় সাড়ে তিন তাল অন্তরে থাকবে। উঁক নিষন্ন থাকবে। পদদ্বয় ত্র্যস ও পক্ষস্থিত হবে। একে বৈশাখ বলে। এর অধিদেবতা স্বন্দ। ব্যায়ামে, অশ্বের বাহনে, স্থলপক্ষী নিরূপণে, ধনু আকর্ষণে, এর প্রয়োগ হয় এবং রেচকে কর্তব্য।

মণ্ডল—চরণদ্বয় চার তাল অন্তরে থাকবে এবং ত্র্যস ও পক্ষস্থিত হবে। কটি ও জাহ্ন সমভাবে থাকবে। একে ভরতমুনি মণ্ডলস্থান বলেছেন। ধনু, বজ্র প্রহরণ, হস্তীর বাহন, স্থলপক্ষী নিরূপণে ব্যবহৃত হয়।

আলীঢ়—মণ্ডলস্থানকে দক্ষিণ চরণ পাঁচ তাল প্রসারিত করতে হয়। ক্রজ এর অধিদেবতা। বীর ও রৌদ্ররসে এই স্থানক ব্যবহৃত হয়। যোষে,

অমৰ্শে, মল্লদের আঁকালনে, শত্রু নিরুপণে ও অস্ত্রমোক্ষণে এর প্রয়োগ হয়।

প্রত্যালীড়—দক্ষিণ চরণ কৃষ্ণিত ও বাম চরণ প্রসারিত করে আলীড় স্থানের পরিবর্তন করলে ‘প্রত্যালীড়’ হয়। আলীড় স্থানে শত্রু আকর্ষণ করে প্রত্যালীড়ে মোক্ষণ করতে হয়।

সমপাদ—দুটি চরণই একতাল অন্তরে স্থাপিত হবে ও অঙ্গে স্বাভাবিক সৌষ্ঠব থাকবে। ব্রহ্মা এর অধিদেবতা। দ্বিজের আশীর্বাদে, পক্ষী রূপ ধারণে, বরদানে, কৌতুকে এর প্রয়োগ হয়।

অভিনয় দর্পন অনুসারে স্থানক—

সমপাদ—সমভাবে স্থাপিত দুই পায়ের ওপর স্থিতি সমপাদ নামে খ্যাত। পুষ্পাঞ্জলি দানে ও দেবতার রূপে ব্যবহৃত হয়।

একপাদ—একটি চরণ ভূমিতে, অপর চরণ প্রথম চরণের জাহ্নব ওপর স্তম্ভ। নিশ্চল অবস্থা বা তপস্তা বোঝাতে ব্যবহৃত হয়।

নাগবন্ধ—এক চরণের দ্বারা অপর চরণ ও এক হাতের দ্বারা অপর হাত সংবেষ্টন করে অবস্থান করলে নাগবন্ধ হয়। নাগবন্ধ বোঝাতে প্রযুক্ত হয়।

ঐশ্র—একটি চরণ সমাকৃষ্ণিত করে অপর চরণের উত্তান জাহ্নব ওপর হাত রাখলে ঐশ্র স্থানক হয়। ঐশ্র ও রাজভাব বোঝাতে ব্যবহৃত হয়।

গরুড়—আলীড়মণ্ডল করে পরে যদি একটি জাহ্নবতল ভূমিতে স্থাপন করে হাতদুটির দ্বারা বিরলমণ্ডল বহন করলে গরুড় স্থানক হয়। গরুড় বোঝাতে ব্যবহৃত হয়।

ব্রাহ্মস্থান—একটি জাহ্নব ওপর চরণ স্থাপন করে অস্ত্র চরণের ওপর অপর জাহ্নব স্থাপন করলে ব্রাহ্মস্থান হয়। জপ প্রভৃতি কাজে ব্যবহৃত হয়।

ହସ୍ତଭେଦ



হস্তভেদ

হস্তভেদের অর্থ—

হস্তভেদ বলতে আঙ্গুলগুলির বিশেষ বিশেষ ভঙ্গি ও তাঁদের স্থিতি বোঝায়। নৃত্যের অগতে সাধারণ ভাষায় একে মুদ্রা বলা হয়। মুদ্রার নানারকম অর্থ করা হয়েছে। সঙ্গীত দর্পণে বলা হয়েছে—“সম্প্রদায়ানুসরণং মুদ্রা হৃদয়রঞ্জনী।” মুদ্রা শব্দের অর্থ করা হয়েছে—“মুদম্ আনন্দং রাতি দদাতি—” অর্থাৎ যা আনন্দ দান করে। হস্তভেদ বা মুদ্রা হচ্ছে নৃত্যের ভাষা।

হস্তভেদের সার্থকতা—এই ভাষায় সাহায্যে নৃত্যের বক্তব্য ব্যক্ত করা হয়। অনেক সময় একটি মুদ্রার বিভিন্ন রকম প্রয়োগের দ্বারা নানারকম অর্থও ব্যক্ত করা হয়। অর্থাৎ এই আঙ্গুলচালনা বিশেষ বিশেষ রস ও গভীর অর্থের দ্যোতক। নৃত্যের মধ্যে যখন রূপ, রস, ভাব, ব্যঞ্জনা বৃদ্ধি হয়ে ওঠে তখনই আমরা আনন্দ পাই। এই রসগুলিকে বৃদ্ধি হয়ে উঠতে সহায়তা করে অঙ্গহার, তাল, ভাব এবং হস্তভেদ।

নৃত্যে অর্থ প্রকাশের জগৎ অস্ত্রান্ত অঙ্গ প্রত্যঙ্গের থেকেও বাহ্যপ্রকরণের বিশেষ প্রয়োজন, এবং তার সঙ্গে মুখের অভিব্যক্তিও সমান প্রয়োজন। বাহ্যপ্রকরণের কাজ বলতে সমস্ত বাহ্যিক কাজ বোঝায়। নাট্যশাস্ত্রকাররা এই বাহ্য কাজকে নানা ভাগে বিভক্ত করেছেন; যথা—বাহ্যপ্রকরণ, করকরণ হস্তভেদ, নৃত্যহস্ত ইত্যাদি। এক একটি নামোন্মেষের সঙ্গে সঙ্গে নৃত্য শিল্পীরা বুঝতে পারেন বাহ্যের কোন অংশের এবং কি ধরনের কাজের কথা বলা হচ্ছে। করকরণ বললে মণিবন্ধ পর্বস্ত্র একটি বিশেষ ভঙ্গীতে হাতকে ঘোরাতে হবে।

বাহ্যপ্রকরণ—ভরতমুনি দশপ্রকার বাহ্যপ্রকরণের কথা বলেছেন—তির্থক, উর্ধ্বগতি, অধোমুখ, আবিক, অঙ্কিত, কুঙ্কিত, অপবিক, মণ্ডলগতি, যন্তিক, পৃষ্ঠগ। শাঙ্গদেব বোল রকম বাহ্যপ্রকরণের কথা বলেছেন। মুনি ভরতের দশ রকমের সঙ্গে তিনি আরও ছয় রকম বাহ্যপ্রকরণ যোগ করেছেন। এগুলি হচ্ছে—আবিক, কুঙ্কিত, নস্ত্র, সরল, আন্দোলিত ও উৎসারিত। ক্ষত, মধ্য ও বিলম্বিত লয় অবলম্বন করে এই বোল রকম বাহ্যের সঙ্গে আবেষ্টিতাদি চতুর্বিধ করণের সমস্ত বা ব্যস্তভাবে যোজনের কলে হাজার হাজার বর্তনার সৃষ্টি হতে পারে। এই বর্তনাগুলি অত্যন্ত শোভা নিষ্পাদক। ভট্টতত্ত্ব চম্বিশ.

রকম বর্তনার উল্লেখ করেছেন—পতাক, অরাল, শুকতুণ্ড, পল্লব, ঘটকামুখ, মকর, উর্ধ্ব, আবদ্ধ, রেচিত, নিম্ন, কেশবদ্ধ, কক্ষ, উরোব, খড়্গ, পদ্ম, দণ্ড, পল্লব, অর্ধমণ্ডল, ঘাতব, ললিত, বলিত, গাজ, প্রতি ও বর্তনা ।

মুনি ভরত ও শাক্তদেব চার রকম করকরণের উল্লেখ করেছেন—আবেষ্টিত, উষেষ্টিত, ব্যাবর্তিত ও পরিবর্তিত ।

আবেষ্টিত—তর্জনী থেকে আরম্ভ করে কনিষ্ঠ পর্যন্ত আঙ্গুলগুলি যথাক্রমে করতলের ভেতর সঙ্কুচিত করতে হবে ।

উষেষ্টিত—এতে তর্জনী থেকে কনিষ্ঠ পর্যন্ত আঙ্গুলগুলো যথাক্রমে বাইরের দিকে প্রসারিত করতে হবে ।

ব্যাবর্তিত—কনিষ্ঠ থেকে আরম্ভ করে তর্জনী পর্যন্ত আঙ্গুলগুলি যথাক্রমে করতলের ভেতরে সঙ্কুচিত করতে হবে ।

পরিবর্তিত—কনিষ্ঠা থেকে আরম্ভ করে তর্জনী পর্যন্ত আঙ্গুলগুলি ক্রমশঃ বাইরে দিকে প্রসারিত করতে হবে ।

মহামুনি ভরত বলেছেন—

“বিযুতা : সংযুতান্বেষ নৃত্যহস্তা : প্রকীর্তিতা” ।

তার মতে করণের সঙ্গে নৃত্যহস্তের প্রয়োগ এবং অর্ধাভিনয়ে পতাকা প্রভৃতি হস্তের প্রয়োগ হয় । প্রয়োজনানুসারে এদের মিশ্রণও চলতে পারে । অর্ধাভিনয় প্রকাশের জন্তে হস্তভেদগুলি সংযুত ও অসংযুতভেদে নানারকম । নাট্যশাস্ত্র ও হস্তলক্ষণ দীপিকায় ২৪ রকম ও অভিনয় দর্পণে ২৮ রকম অসংযুত হস্তের লক্ষণ আছে ।

অসংযুত হস্ত—একটি হাতের দ্বারা যখন অর্থ প্রকাশ করা হয়, তখন তাকে অসংযুত হস্ত বলা হয় । নাট্যশাস্ত্রে ২৪রকম অসংযুত হস্তের নাম আছে—

পতাকস্পিগতাকশ তথা বৈ কতরীমুখ : ।

অর্ধচন্দ্রো হারালশ শুকতুণ্ডশ্চৈব চ ॥

মুষ্টিশ শিখরাখ্যশ্চ কপিখঃ ঘটকামুখঃ ।

মৃচ্যান্তঃ পদ্মকোশঃ সর্পশিরা মৃগশির্ষকঃ ॥

কাকুলোহলপদ্মশ্চ চতুরো ভ্রমরস্তথা : ।

হংসান্তো হংসপক্ষশ্চ সন্দংশো মৃদুলস্তথা ॥

উর্ণনাভস্তাঞ্চুড়স্ততুবিংশতিরীরিতাঃ ।

অসংযুতা সংযুতাশ্চ গদতো মে নিবোধত ।"

অভিনয় দর্পণে ২৮ রকম অসংযুত হস্তভেদের উল্লেখ আছে—

পতাকদ্বিপতাকোহর্ধ্বপতাকঃ কর্তরীমুখঃ ।

মহুবাখ্যোহর্ধ্বচক্রশ্চ অরালঃ শুকতুণ্ডকঃ ।

মুষ্টিশ্চ শিখরাখ্যশ্চ কপিখঃ কটকামুখঃ

শূচী চক্রকলা পদ্মকোশঃ সর্পশিরস্তথা ।

মৃগশীর্ষঃ সিংহমুখঃ কাঙ্গুলশ্চালপদ্মকঃ

চতুরো ভ্রমরশ্চৈব হংসাস্তো হংসপক্ষকঃ ॥

সদংশো মুকুলশ্চৈব তাত্চুড়দ্বিশূলকঃ ।

ইত্যসংযুতঃ হস্তানামষ্টাবিংশতিরীরিতা ।"

হস্তলক্ষণদীপিকার মূল ২৪টি হস্তভেদের লক্ষণ আছে । সেগুলি হচ্ছে—
পতাক, দ্বিপতাক, মূত্রাক, কর্তরীমুখ, অর্ধচক্র, অরাল, শুকতুণ্ড, মুষ্টি, শিখর, কপিখ, কটকামুখ, শূচী, কটকা, সর্পশীর্ষ, মৃগশীর্ষ, হংসপক্ষ, মূকুর, ভ্রমর, হংসাস্ত, অঙ্গলী, মুকুল, উর্ণনাভ, পদ্মব, বর্ধমানক ।

পতাক—(লাট্যানাঙ্ক) সকল আজুলগুলো সমানভাবে প্রসারিত করলে এবং কেবলমাত্র অভূষ্টি কুঞ্চিত থাকলে পতাক হস্ত হয় । প্রতাপে, দ্রোণে হর্ষে, গর্বে, আমি, আমার প্রভৃতি গর্ব প্রকাশে হাত দুটি পার্শ্বাঙ্গুর থেকে নিজের পাশে আগমনকালে ললাট অভিমুখে উর্ধ্ব তুলতে হয় । হাত দুটি উর্ধ্ব উখিত করে অগ্নিধারা নিরূপণ করতে এবং আজুলগুলি উর্ধ্বমুখী করে মাথায় ওপর রেখে পুনরায় অধোমুখী করে পুষ্পবৃষ্টি বোঝান হয় । পতাক হাত দুটিকে বৃত্ত করে স্বস্তিক এবং স্বস্তিককে বিচ্যুত করে পতাক হাত দুটিকে মণি-বস্ত্রের সঙ্গে বৃত্ত করে বাহ্যর পার্শ্বভ্রমণের দ্বারা পঞ্চল (কৃত্ত জলাশয়), পুষ্পোপহার, লম্প (নবতৃণ), প্রভৃতি পৃথিবীতে অবস্থিত বস্তুকে নির্দেশ করা হয় । স্বস্তিককে বিচ্যুত করে আবার বিচ্যুত হাত দুটিকে স্বস্তিক করে, এই ক্রমে সংযুত, বিযুত অর্ধসংযুত ও অর্ধবিযুত ইত্যাদি নানাভাবে হাত দুটিকে রেখে পতনোন্মুখকে রক্ষা করা, অপরের দৃষ্টি থেকে গোপন করা প্রভৃতি ব্যক্ত করা হয় এবং হাত-দুটিকে অধোমুখে ও উর্ধ্বাভিমুখে চালনা করে বায়ুচালিত উর্মির দ্বারা বেলাহুতির বিকোভ ও বেগ দেখানো হয় । স্নেচকের সাহায্যে হাতদুটির চালনার দ্বারা

পাখীদের পাখা উৎক্ষেপের অভিনয় করতেও এই হস্তভেদ প্রযোজ্য হয়। পতাক হাত দুটির তলদেশ ঘর্ষণের দ্বারা কোন দ্রব্য ধোয়া, মাছা ও পেষণ করা প্রভৃতি বোঝায়। এ ছাড়া শৈলধারণ, ও উলকাটনে ব্যবহৃত হয়। দশক শতক, সহস্র সংখ্যা বোঝাতেও ‘পতাক’ ব্যবহার করা হয়।

অভিনয় দর্পণে সংজ্ঞা একই রকম। তবে প্রয়োগের অর্থের পার্থক্য আছে।

অভিনয় দর্পণ অনুসারে :—নাট্যারম্ভ, মেঘ, বন, বস্তনিষেধে, কুচস্থল, নিশা, নদী, খণ্ডন, বায়ু, প্রতাপ, প্রাসাদ, জ্যোৎস্না, সূর্যকিরণ, কবাটভঙ্গ, আশীর্বাদ, নৃপশ্রেষ্ঠ, মাস, বৎসর ইত্যাদি বোঝায়।

ত্রিপতাক—(নাট্যশাস্ত্র) পতাকহস্তে অনামিকা বক্র হলে ত্রিপতাক হয়।

প্রয়োগ—আবাহন, অবতরণ, বিসর্জন, বারণ, প্রবেশ, চিবুকাঙ্গুল, প্রণাম, উপমান উপমেয় ভাব বিচার, বিবিধ বচন, মঙ্গলদ্রব্য (পূর্ণ কুন্ত ইত্যাদি) স্পর্শ, মস্তক স্পর্শ, উল্লীষ ধারণ, মুকুট ধারণ, অনিষ্ট গন্ধে বা শব্দে নাক, মুখ, কান আচ্ছাদন, অঙ্গুলিষয়ের তরকারিতভাবে চালনার দ্বারা তীব্রবেগে বিহগ পতন, জলশ্রোত, ভূজগ ও ভ্রমরাদির পতন, অঙ্গমার্জন, তিলক বিরচন, রোচনার দ্বারা শরীর মেলন, ত্রিপ্রতাককে স্বস্তিক করে গুরুজনের পাদ বন্দন এবং ত্রিপতাক হাত দুটির অগ্রভাগ পরস্পর সংস্পর্শ করে বিবাহ দর্শন, বিচ্যুত করে নৃপদর্শন, তির্ভগভাবে স্বস্তিক করে গ্রহদর্শন, জৈম্ব ও নিম্নাভিমুখে তপস্বী দর্শন, পরস্পরাভিমুখে দ্বারদর্শন, উত্তান অবস্থায় চিবুকের কাছে অবস্থান করলে বাড়বানল ও মকর দর্শন, বানরদের উল্লঙ্ঘন, সমুদ্র দিকে অঙ্গুষ্ঠ প্রসারিত করে বালেন্দু দর্শন, ত্রিপতাক হাত পেছনে ফিরিয়ে মাছধের গমন বোঝায়।

অভিনয় দর্পণানুসারে :—মুকুট, বৃক্ষ, বজ্রধর, বাগব, কেতকীপুল, দীপ, বহির্নিখাপ্রকাশ, পারাবত, পদ্মলেখা, বাণ ও পরিবর্তন বোঝায় ত্রিপতাকার দ্বারা।

অঙ্গপতাক (অভিনয় দর্পণ)—ত্রিপতাকহস্তে কনিষ্ঠাকে বক্র করলে অঙ্গপতাক হয়। পদ্ম, কলক, তীর, উভয়ের, এইরূপ উক্তিভেদে, করাও, ছুরিকা, ক্ষয়, ধোপূর, শূন্য প্রভৃতি কর্মপ্রয়োগে অঙ্গপতাক ব্যবহৃত হয়।

কর্তরীমুখ (নাট্যশাস্ত্র)—ত্রিপতাকহস্তে মধ্যমা থেকে তর্জনীবিশিষ্ট অবস্থায় যদি থাকে এবং হাতের পেছনদিক দৃষ্ট হয় তবে কর্তরীমুখ হয়।

রচনাতে (উকিরচনায়), চরণ রঞ্জে (অলঙ্ক-রঞ্জে), কুম্ভুম প্রভৃতির দ্বারা তিলক রচনে কর্তরী অধোমুখী হবে। দংশনে, কর্তনে, শ্লে, লেখনে হাত উর্ধ্বমুখী হবে। পতনে, মরণে, অপরাধে, পশাদবলোকনে, বিতর্কে (অস্থান, সন্দেহ, কল্পনা প্রভৃতিতে), নিক্ষেপে, কর্তরীমুখের আঙ্গুলদ্বিটি (মধ্যমা ও তর্জনী) পৃষ্ঠগত হয়ে সম্মুখে অগ্রসর হবে এবং পুনরায় স্বাভাবিক অবস্থা প্রাপ্ত হবে। দ্বারা অভিজ্ঞ, তাঁরা কক (একরকম যুগ), চমর, ঘোষ, সুরগজ (ঐরাবত), বুধ, গোপূর (তোরণদ্বার), শৈলশিখর নির্দেশ করতে সংযুক্ত বা অসংযুক্ত হস্তের ব্যবহার করেন।

কর্তরীমুখ (অভিনয় দর্পন)—অধঃপতাক হস্তের তর্জনী ও কনিষ্ঠা এই দুটি বাইরের দিকে প্রসারিত হলে কর্তরীমুখ হয়। স্ত্রীপুরুষের বিচ্ছেদ, বিপর্যয় অবস্থা, লুপ্ত, নরনপ্রাস্ত, মৃত্যু, ভেদ-ভাবনা, বিদ্वाৎ, বিরহাবস্থার শয্যা একাকী শয়ন, পতন ও লতা প্রভৃতি বোঝাতে এই হস্তের প্রয়োগ হয়।

ময়ূর—(অভিনয় দর্পন) কর্তরীমুখে অনামিকা ও অন্ত্র পরস্পর সংযুক্ত ও আঙ্গুলগুলো প্রসারিত হলে ময়ূর হস্ত হয়। ময়ূরের মুখ, লতা, পক্ষী, বমন, অলকগুচ্ছের অপসারণ, ললাটের তিলক, নদীজল, নিক্ষেপ, শাস্ত্রার্থ বিচার, প্রসিদ্ধ বস্তু বোঝাতে এই হাত ব্যবহৃত হয়।

অধঃচন্দ্র (নাট্যশাস্ত্র)—অঙ্গুষ্ঠের সঙ্গে আঙ্গুলগুলি ধরকের মত বক্রাবস্থায় নত হলে অধঃচন্দ্র হয়। বালতরু, চন্দ্রকলা, শম্ভু, কলসী, বলয়, বলপ্রয়োগে, উন্মোচন, গণ্ড, ও ভূবিভ্রমের দ্বারা বেদ, ক্রোধ প্রভৃতির প্রকাশে, ক্রশ ও স্থূল বস্তুর নির্দেশে ব্যবহৃত হয়। নারীদের রশনা (নিভধ), জঘন, কটি, মুখে উকা প্রভৃতি রচনা, কুণ্ডল প্রভৃতির অভিনয়ে এই হস্ত ব্যবহৃত হয়।

অধঃচন্দ্র (অভিনয় দর্পন)—পতাকের অঙ্গুষ্ঠটি অপসারিত বা বিস্টিটে হলে অধঃচন্দ্র হয়। কৃষ্ণাষ্টমীর চাঁদ, ছোট গাছ, শম্ভু, কলস, বালা, উদ্ভাটন, আহত অবস্থা, তালপত্র (কর্ণভূষণ), কুণ্ডল, কটিদেশ প্রভৃতিতে এই হস্ত ব্যবহৃত হয়।

অরাল—(নাট্যশাস্ত্র)—তর্জনী ধরকের মত নত, অঙ্গুষ্ঠ অঙ্গ কুঞ্চিত এবং অবশিষ্ট আঙ্গুলগুলি উন্নত ও পরস্পর বিস্টিটে ও অঙ্গবদ্ধ হলে অরাল হস্ত হয়। ঐ দ্বারা বল, উত্তম, বীর্য, কাঙ্ক্ষা, দিব্যবস্তু নির্দেশ, গান্ধী প্রকাশ, আশীর্বাদ ও অস্ত্রান্ত্র প্রভৃতির অভিনয় করা হয়। এ ছাড়া স্ত্রীলোকের কেশসংগ্রহ, কেশ-

বিকিরণ, নিজের অঙ্গ উত্তমরূপে দর্শন ইত্যাদি অভিনীত হয়। কোঁতুক, বিবাহ, প্রদক্ষিণ প্রভৃতিতে অরালহস্তের আঙ্গুলের অগ্রভাগ স্পষ্টিক হয়ে মণ্ডলাকারে ঘুরবে। প্রদক্ষিণ, পরিষঙল, মহাজন ও ভূমিতে রচিত দ্রব্যের অভিনয় করা হয়।

অরাল (অভিনয় দর্পণ)—বিষ, অমৃত পান, প্রচণ্ড বড় প্রভৃতিতে এর প্রয়োগ হয়।

পতাকে তর্জনী বক্র হলে অরাল হস্ত হয়।

শুকতুণ্ড (নাট্যশাস্ত্র)—অরাল হস্তের অনামিকা বক্র হলে শুকতুণ্ড হয়। এর প্রয়োগের দ্বারা ‘আমি নই,’ ‘ভূমি নও,’ ‘করো না’ ইত্যাদির অভিনয়, আবাহন, বিদায়, অবজ্ঞার সঙ্গে দিকার প্রকাশ পায়।

শুকতুণ্ড (অভিনয় দর্পণ)—নাট্যশাস্ত্রের অঙ্গরূপ।

বাণ প্রয়োগে, বর্ষা ছোড়ায়, নিমিতে, নিজের গৃহের স্মরণে, মর্যোক্তিভেদে ও উগ্রভাবে শুকতুণ্ড প্রযুক্ত হয়।

মুষ্টি (নাট্যশাস্ত্র)—হাতের তালুর মধ্যে আঙ্গুলগুলির অগ্রভাগ অঙ্কুষ্ঠ দ্বারা চেপে ধরলে মুষ্টি হয়। প্রহারে, ব্যায়াসে, যুদ্ধে, (প্রতিপক্ষের হস্তধারণে, খণ্ড যুদ্ধে), নির্গমে (আদ্য প্রভৃতি নিঙড়ানে), পীড়নে (মহিষাদির দোহন ইত্যাদিতে), সংবাহন (মাটি চটকান), অসি ও বস্ত্রধারণে, কেশ ও দণ্ডের ধারণে ও মার্জনে এই হস্তের ব্যবহার হয়।

মুষ্টি (অভিনয় দর্পণ)—প্রয়োগ নাট্যশাস্ত্রের মত।

স্বিরভাব, কেশগ্রহণ, দৃঢ়তা, বস্ত্র প্রভৃতির ধারণ ও মল্লদের যুদ্ধে তাব বোঝাতে মুষ্টিহস্তের প্রয়োজন।

শিখর (নাট্যশাস্ত্র)—মুষ্টি হস্তের অঙ্কুষ্ঠটি যদি উর্ধ্বে উন্মিত থাকে, তাহলে ‘শিখর’ হস্ত হয়। যশি (অশ্ব রজু), কুশ, অঙ্কুশ, ধনুক ধারণে এবং তোমর (একরকম অস্ত্র), শক্তি প্রভৃতি অস্ত্রের নিক্ষেপে, অধর, ওষ্ঠ ও পদরঞ্জে এবং কেশের উর্ধ্বদিকে বিকিরণ প্রভৃতিতে শিখরহস্ত অভিনীত হয়ে থাকে।

শিখর (অভিনয় দর্পণ)—নাট্যশাস্ত্রের মত।

মদনদেব, ধনু, স্তম্ভ, নিশ্চর, পিতৃতর্পণ, ওষ্ঠ রঞ্জন, প্রবিষ্ট (বস্ত্র) রূপ, আলিঙ্গনবিধি, যশ্টানিনাদে ও শিবলিঙ্গ ইত্যাদিতে শিখর হস্তের প্রয়োগ হয়।

কপিথ (নাট্যশাস্ত্র)—‘শিখর’ হাতের তর্জনী বুঝাছুঁই দ্বারা পীড়িত হয়ে বক্র হলে ‘কপিথ’ হস্ত হয়। অসি, ধনুক, চক্র, তোমর, বর্শা, গদা, শক্তি ও বজ্র এবং বাণ এই অস্ত্রগুলি, সত্য ও হিতকর কর্ম এই কপিথের দ্বারা অভিনয়ের।

কপিথ (অভিনয় দর্পণ)—যদি শিখরে অঙ্গুষ্ঠের মস্তকে তর্জনী বক্রভাবে স্থাপন করা যায়, তা হলে ‘কপিথ’ হয়।

লক্ষী, সরস্বতী, নটদের তালধারণ, গোদোহণ, অঞ্জন, লীলাকুহুমধারণ, বজ্রাঞ্চলধারণ, বজ্রদ্বারা অবগুঠন ও ধূপ দীপ দ্বারা অর্চন প্রভৃতি বোঝাতে কপিথ হস্ত ব্যবহার করা হয়।

কটকামুখ (নাট্যশাস্ত্র)—কপিথ হস্তে কনিষ্ঠার সঙ্গে অনামিকা উৎক্লিপ্ত ও বক্র হলে কটকামুখ হয়। হোজে, হোব্যো, ছজ্ঞ ও রজ্জুর গ্রহণ ও ধারণে, ব্যঞ্জন ও দর্পণ ধারণ, খওনে, পেষণে, বৃহৎ দণ্ডগ্রহণে, মুক্তাহার সংগ্রহ, মালা স্তম্ভধারণে, বস্ত্রপ্রাস্তধারণে, মস্থনে, বাণাকর্ষণে, পুষ্পচয়নে, অঙ্কুশধারণে, রজ্জ্ব আকর্ষণে ও স্ত্রী দর্শনে এর ব্যবহার হয়।

কটকামুখ (অভিনয় দর্পণ)—কপিথে তর্জনীর সঙ্গে উর্ধ্বে উখিত অঙ্গুষ্ঠ ও মধ্যমা মিলিত হলে কটকামুখ হয়।

কুহুমচয়ন, মুক্তাহার বা পুষ্পমালাধারণ, শরের মধ্যদেশ আকর্ষণ, নাগবল্লী প্রদান (তারুল), কস্তুরি প্রভৃতির পেষণ, স্নগড়ীকরণ, বচন ও দৃষ্টিপাত প্রভৃতি কাজে কটকামুখের প্রয়োগ হয়।

সূচীমুখ (নাট্যশাস্ত্র)—কটকায় তর্জনী সম্প্রসারিত হলে সূচীমুখ হয়। তর্জনী পার্শ্বান্তরে কম্পিত, কুঞ্চিত, প্রসারিত ও উর্ধ্বমুখী প্রভৃতি বিভিন্ন গতিতে সঞ্চালিত হয়ে বিভিন্ন অর্থ প্রকাশ করে। বিছাৎ, চক্র, লতা, কর্ণফুল, পতাকা, ফুটিল গতি (মীনাদির গতি), সাপ, ধূপ, দীপ, লতা, শিশিও, পতন, বক্রতা ও মণ্ডল অভিনয়ে এই হস্ত ব্যবহৃত হয়। এই হস্ত উন্নত করে তারার, নাসিকা, দণ্ড, বর্টির অভিনয় করা হয়। ঙ্গুষ্ঠের অঙ্গ বোঝাতে তর্জনী মুখসংলগ্ন হবে। মণ্ডলাকারে তর্জনী বোরালে লোকের সর্বত্র গ্রহণ, সূচীহস্ত অবনত হলে দীর্ঘ অধ্যায় ও দীর্ঘ দিন বোঝায়। হাই তোলা ও বাক্যের অভিনয়ে তর্জনী মুখপ্রান্তে স্থাপন করতে হবে। কোরো না, বলো ইত্যাদির অভিনয়ে তর্জনী প্রসারিত, কম্পিত ও উত্তান হবে। রোষ, খেদ, কুন্তল, কুণ্ডল, ২অঙ্গদ, গও সজ্জিত

১) কেশজঙ্ঘ, ২) হাতে পরা তাপা।

প্রভৃতিতে এই হস্ত ব্যবহৃত হয়। গর্ব, আশি, শক্রনির্দেশ, ক্রোধ, কর্ণ কণ্ঠ্যনে এই হাত কপালে স্থাপিত হবে। মিলনে সংযুক্ত, বিরোধে বিস্তেবিত, কলহে বস্তিক, বন্ধনে পরস্পর ঔৎসীকিত হবে।

দ্বিটি সূচীহস্ত বাম পাশ থেকে (অভিমুখ) দক্ষিণ পাশে (পরামুখ) স্থাপিত হলে দিন ও রাত্রির শেষ বোঝাবে। অগ্রভাগ চালিত হলে রূপ, শীল, আবর্ত, যন্ত্র, শৈল (পর্বত) সূচিত করে। পরিবেষণে সর্বদা অধোমুখী হবে। শিবের অভিনয়ে ঐ হস্ত অধোমুখে ললাটে স্থাপন করতে হবে। হস্ত ঘরের দ্বারা পূর্ণচন্দ্রে প্রদর্শন করা হয়।

সূচাহস্ত (অভিনয় দর্পণ)—কটকামুখের তর্জনী উর্ধ্বে প্রসারিত হলে সূচীহস্ত হয়।

একার্ধে, পরব্রহ্ম ভাবনায়, শত, রবি, নগর, তথা, লোক, ঐচ্ছক, ঐচ্ছক, বিজ্ঞান, তর্জন, ক্রশতা, শলাকা, দেহ, আশ্রয়, বেনী, ভাবনা, ছত্র, সামর্থ, পানি রোমাবলী, ভেরীবাদন, কুস্তকারের চক্রপ্রয়ণ, রথচক্রের মণ্ডল, বিবেচনা, দিনান্ত বোঝাতে সূচীহস্ত ব্যবহৃত হয়।

চন্দ্রকলা (অভিনয় দর্পণ)—সূচীহস্তে অঙ্গুষ্ঠটি মুক্ত হলে চন্দ্রকলা হস্ত হয়।

চন্দ্র, মৃখ, ৩প্রাদেশ, ১৩স্বাক্ষরকার বস্ত, শিবের মুকুট, গন্ধানদী, লণ্ড প্রভৃতি বোঝাতে ব্যবহৃত হয়।

পদ্মকোশ (নাট্যশাস্ত্র)—বুদ্ধাঙ্গুলিসহ আঙ্গুলগুলি বিস্তীর্ণ, কৃষ্ণিত, উর্ধ্বমুখী ও আঙ্গুলগুলির অগ্রভাগ অসংহত হয়, তবে সেই হাত পদ্মকোশ হাত হয়। বিষ, কপিখ প্রভৃতি ফল গ্রহণে, কুচ প্রদর্শনে, গ্রহণে, নানা জাতীয় ডালিম প্রদর্শনে, আশিষথণ্ডে, দেবার্চনায়, অগ্রশিওদানে ও পুষ্পসমূহের প্রদর্শনে পদ্মকোশ হস্ত হয়। মণিবস্ত্র দুটি বিস্তীর্ণ হলে ও আঙ্গুলগুলি কৃষ্ণিত ও বিবর্তিত হলে বিকশিত কমলের অভিনয় হয়।

পদ্মকোশ (অভিনয় দর্পণ)—বদি আঙ্গুলগুলি বিবর্তিত, কৃষ্ণিত ও তলনিয়গামী হয়, তাহলে পদ্মকোশ হস্ত হয়। বিষ, কপিখ, জ্বীলোকদের কুচমূল, আবর্ত, খেলার গোলক, রত্ননপাট্র, ভোজন, পুষ্পকোরক, আমকল,

- ৩) বর্জিত, ৪) বে, বাতে, বেক্সে ৫) সে, তা, তাতে. ৬) অঙ্গুষ্ঠ ও তর্জনী নিয়ে বে বিবর্ত হয় তার নাম, ৭) প্রাদেশ প্রদান ৮) বিস্তীর্ণ।

পুষ্পবৰ্ণ, পুষ্পমঞ্জরী, জবাকুহুম ও ঘণ্টার আকার, বন্দীক, পদ্ম, অণু বোঝাতে পদ্মকোশ হস্ত হয়।

সর্পশির (নাট্যশাস্ত্র)—যার বৃদ্ধাজুষ্ঠসহ আঙ্গুলগুলি সংহত এবং কর-তলাভিমুখী হয়, সেই হস্ত সর্পশির হয়। জলদানে, সর্পগতিতে, ভোর (জল, কুমকুম, চন্দনাদি) সেচনে, মল্লযুদ্ধের সময় উরুফোটনে, করিকুস্ত (হস্তমস্তক) আক্ষালনে আঙ্গুলগুলি অধোমুখী হয়ে ব্যবহৃত হয়।

সর্পশীর্ষ হস্ত—(অভিনয় সর্পণ)—পতাক হস্তের অগ্রভাগ নামিত হলে সর্পশীর্ষ হস্ত হয়। চন্দন, ভূজগ (সাপ), ময়ূ (ধ্বনি), প্রোকপ (ছিটে দেওয়া), পোষণ, দেবতাদের জলাঞ্জলি দান, হস্তীর কুস্তঘরের আক্ষালন ও মল্লদের বাহ স্থান বোঝাতে সর্পশীর্ষ প্রযুক্ত হয়।

মৃগশীর্ষ—(নাট্যশাস্ত্র)—মৃগশীর্ষ হস্তে অধোমুখী আঙ্গুলগুলি একত্রিত হয় এবং কনিষ্ঠা ও বৃদ্ধাজুষ্ঠ উর্ধ্বমুখী হয়। এইস্থানে, আছে, অণু, বোঝাতে মৃগশীর্ষ অধোমুখীভাবে ব্যবহৃত হবে, শক্তির উল্লাসে ও অকপাতে (পাশা খেলায়) উর্ধ্বমুখী হবে এবং গণ্ডাদির স্বেদমার্জনে করতল গণ্ডাভিমুখী হবে এবং আঙ্গুলগুলি উর্ধ্বমুখী হবে। স্ত্রীলোকদের কুটুমিত ভাব প্রদর্শনেও এই হস্ত ব্যবহৃত হয়।

মৃগশীর্ষ—(অভিনয় সর্পণ)—সর্পশীর্ষ হস্তে কনিষ্ঠা ও জুষ্ঠ প্রসারিত হলে মৃগশীর্ষ হয়। স্ত্রীলোক, কপোল, চক্র, মর্ষাদা, ভীতি, বিবাদ, নেপথ্য, আহবান, ত্রিপুরক, মৃগমুখ, ১২কমলী, ২পাদসংবাহন, সর্বশ, মিলন, ছত্রধারণ, সঞ্চার, প্রিয়াআহবানে এই হস্ত প্রযুক্ত হয়।

সিংহমুখ (অভিনয় সর্পণ)—মধ্যমা ও অনামিকার অগ্রভাগের সঙ্গে অঙ্গুষ্ঠ মিলিত হলে এবং তর্জনী ও কনিষ্ঠা যদি প্রসারিত হয়, তাহলে সিংহমুখ হয়।

হোম, ধরগোশ, গজ (হস্তী), কুশচালনা, পদ্মমালা, সিংহমুখ, বৈষ্ণব কর্তৃক পাক ও শোধন বোঝাতে এই হাতের ব্যবহার হয়।

কাজুল—(নাট্যশাস্ত্র)—মধ্যমা, তর্জনী ও অঙ্গুষ্ঠ ত্রৈত্যগির মত স্থাপিত হলে এবং অনামিকা বক্র এবং কনিষ্ঠ উর্ধ্ব উখিত থাকলে কাজুল হস্ত হয়।

এর দ্বারা নানারকম কাঁচা কল, লঘু কর্ম, ক্রোধজ কাজ এবং আঙ্গুল সঞ্চালনের দ্বারা মরকত, বৈদূষমণি বোঝায়।

(১) বীণা, (২) পাটোপা।

কাঙ্গুল—(অভিনয় দর্পণ)—পদ্মকোশে যদি অনামিকা নম্র হয় তাহলে কাঙ্গুল হস্ত হয়। স্থপরি বৃক্ষ, জ্বর কূচমণ্ডল, কল্লার, চাতক ও নারকেল বোঝাতে এই হস্তের প্রয়োগ হয়।

অলপদ্ম—(নাট্যশাস্ত্র)—করতলে আঙ্গুলগুলো আবর্তিত অবস্থায় থেকে পার্শ্বগত ও বিকীর্ণ হলে অলপদ্ম হয়। নিবেধ, তুমি কার, নাই, মিথ্যা বলতে অথবা মূল্যহীন বচন, জীলোকদের নিজের সম্বন্ধে উল্লেখ এর দ্বারা করানীয়।

অলপদ্ম—(অভিনয় দর্পণ)—কনিষ্ঠা প্রভৃতি আঙ্গুলগুলি পরস্পর বিয়ল ও বক্র হলে অলপদ্ম হয়। পূর্ণ বিকশিত পদ্ম, কপিখাদি ফল, আবর্ত, কূচ মণ্ডল, বিরহ, মুকুর, পূর্ণচন্দ্র, সৌন্দর্য ভাবনা মধুমিল, ২২শ্র শালা, গ্রাম, উদ্ভূত, কোপ, তড়াগ, শকট, চক্রবাক, কলকলধ্বনি, শ্লাঘা প্রভৃতি বোঝাতে অলপদ্ম ব্যবহৃত হয়।

চতুর (নাট্যশাস্ত্র)—কনিষ্ঠ উর্ধ্ব ও অবশিষ্ট তিনটি প্রসারিত এবং প্রসারিত তিনটির মধ্যদেশে অঙ্গুষ্ঠটি স্পর্শ করে থাকলে ‘চতুর’ হয়। গ্রহণ, বিনয় প্রকাশ, নিয়ম, স্থনিপুণ, বালিকা, পীড়িত, কৈতব, প্রভারণা, মিথ্যাচারী, বাক্য, সত্য ও প্রশান্তি প্রভৃতি অর্থ বোঝাতে এই হস্তের ব্যবহার হয়। উপযুক্ত, হিতকর, সত্যবাক্য ও প্রশম্যে এর ব্যবহার হয়। প্রয়োজনমত এক বা দুই হাত মণ্ডলাকারে ঘোড়ালে বিবৃত (অনাবৃত), বিচার, আচরণ, বিতর্কিতভাব ও লঙ্ঘিত ভাব প্রকাশিত হয়। উপমান উপমেয় ভাবে পদ্মদলের সঙ্গে নয়নের তুলনা করতে, হরিণের কর্ণ নির্দেশে, দুই হাতের দ্বারা চতুর করতে হবে। লীলা, রতি, কচি, স্মৃতি, বুদ্ধি, বিভাবনা, ক্ষমা, পুষ্টি, সংজ্ঞা, আশা, মিলন, সচিতা, প্রণয়, চাতুর্য, দাক্ষিণ্য, কোমলতা, স্থব, শীল, প্রম, বার্তা, যুক্তি, রেখ, কোমলত্ব, স্বরত, সম্পদ, দারিদ্র, যৌবন, গৃহ, ভার্য্যা, ইত্যাদি ‘চতুর’ হস্তের দ্বারা প্রদর্শিত হয়। হাত মণ্ডলাকারে ঘুরিয়ে স্তম্ভ, রক্ত ও পীতবর্ণ এবং দুটি হাতকে মূদিত করে নীলবর্ণ অভিনয় করতে হবে।

চতুর (অভিনয় দর্পণ)—তর্জনী, মধ্যমা ও অনামিকা যদি সংশ্লিষ্ট থাকে এবং কনিষ্ঠা প্রসারিত হয় ও অঙ্গুষ্ঠ অনামিকা মূলে ত্রিভুগভাবে স্থাপিত হয় তাহলে ‘চতুর’ কর হয়। কতুরী, কিকিৎ, স্বর্ণ, ডামা, লোহা, আর্দ্র, খেদ, রসান্বাদ

(১) উচু করে কবরী ধাধা (২) টিলেকোঠা (৩) পদার্থ, (৪) জুয়াখেলা (৫) বিচার নির্ণয়

নয়ন, বর্ণভেদ, প্রমাণ, সরস বস্তু, মন্দগতি, খণ্ড খণ্ড করা, আনন, স্মৃতি, তেল প্রভৃতি বোঝাতে এই হস্তের প্রয়োগ হয়।

ভ্রমর—(নাট্যশাস্ত্র) মধ্যম ও অঙ্গুষ্ঠ যদি সাঁড়াষীর আকারে বৃত্ত হয় এবং প্রদেশিনী বক্র হয় এবং অপর আঙ্গুলগুলিও উর্ধ্বদিকে উত্থিত হয়, তাহলে 'ভ্রমর' হস্ত হয়। এর দ্বারা স্থলপদ্ম, কুমুদ, দীর্ঘ বৃত্ত, পুষ্পের গ্রহণ, এবং কর্ণভূষণ প্রদর্শিত হয়। ভৎসনাতো, বলবিষয়ে, গর্বপ্রকাশে, শীত্ৰতায়, তাল দিতে, বিবাস উপাদানে, সশব্দে মধ্যমা ও অঙ্গুষ্ঠের দ্বারা তুড়ি দিতে এই হস্ত ব্যবহৃত হয়।

ভ্রমর—(অভিনয় দর্পণ) নাট্যশাস্ত্রের সংজ্ঞার মত। ভ্রমর, ভক, পক্ষ সারস, কোকিল প্রভৃতি বোঝাতে ভ্রমর হস্ত হয়।

হংসমুখ (নাট্যশাস্ত্র)—তর্জনী, মধ্যমা ও অঙ্গুষ্ঠ ত্রৈভাঙ্গির মত সংযুক্ত হলে এবং অবশিষ্ট আঙ্গুল দুটি প্রসারিত হলে হংসমুখ হয়। কোমল, অন্ন-শিখিল, লঘুতা, অসারতা ও যুহুয়ের অভিনয়ে এর অগ্রভাগ কিঞ্চিৎ স্পন্দিত হয়।

হংসাস্ত্র (অভিনয় দর্পণ)—তর্জনী ও অঙ্গুষ্ঠের সংলগ্ন হেতু মধ্যমা, অনামিকা ও কনিষ্ঠা যদি বিরলভাবে প্রসারিত হয় তবে হংসাস্ত্র হস্ত হয়। মাকলা, শূত্র বন্ধন, উপদেশ নিশ্চয়ে, রোমাঞ্চে, মুক্তা প্রভৃতি, প্রদীপের পলিতা প্রসারিত করা, ষ্ট্রিক্ষ, মল্লিকা, চিত্র ও তার লেখনে, বদংশ, খজলবন্ধ প্রভৃতিতে এই হস্ত ব্যবহার করা হয়।

হংসপক্ষ (নাট্যশাস্ত্র) তর্জনী, মধ্যমা ও অনামিকা, এই আঙ্গুল তিনটি সমান ভাবে প্রসারিত হ'লে, কনিষ্ঠা উত্থিত হ'লে এবং অঙ্গুষ্ঠ কুঞ্চিত থাকলে হংসপক্ষ হয়। পিতৃতর্পণে, শ্রুগঙ্ঘী দ্রব্যে, ব্রাহ্মণদের প্রতিগ্রহে, আচমনে, ভোজনে, আলিঙ্গনে, রোমাঞ্চে, স্পর্শে, অহুলেপনে, গাত্র সংবাহনে, স্তব্ধে, হুঃখে এবং হস্ত ধারণে, এই হস্তের প্রয়োগ হয়।

হংসপক্ষ (অভিনয় দর্পণ)—সপ শীর্ষহস্তে কনিষ্ঠা যদি সমাগভাবে প্রসারিত হয়, তবে তা হংসপক্ষ নামে খ্যাত। বটসংখ্যা, সেতুবন্ধন, নখের দ্বারা রেখাঙ্কন ও আবরণ বোঝাতে এই হস্তের প্রয়োগ হয়।

সন্দংশ (নাট্যশাস্ত্র)—অরাল হস্তের তর্জনী ও অঙ্গুষ্ঠ সন্দংশের মত হলে এবং করতলের মধ্যভাগ একটু নড হলে সন্দংশ হয়। সন্দংশ তিন রকম—অগ্র,

(১) কট্ট পাখর (২) ডাশ বাহি (৩) জলের বাঁধ

মুখজ ও পার্শ্বগত । মুখ ও মুখপুঞ্জের চরণে ও গ্রহণে, ভূগ, পৰ্ণ ও কেশ গ্রহণে, কণ্টক প্রভৃতি গ্রহণে ও আকর্ষণে অগ্রজ ব্যবহৃত হয় । বৃন্ত থেকে পুশ্চরন, শলাকার দ্বারা নয়নে অঞ্জন লেনপ, কোষভরে বিকারবচন প্রভৃতিতে মুখজ ব্যবহৃত হয় । বজ্রোপবীত ধারণে, লক্ষ্যস্থল ভেদের জন্ত ধনুকের গুণ আকর্ষণে, দুই হাতের প্রয়োগ হয় । এ ছাড়া কোমল বচন, ও নিম্না বচনে, আলেখ্য, নেত্ররঞ্জন, বিতর্ক, বৃন্ত, স্ত্রীলোকের আলতা নিউরানোতে এই হাত ব্যবহৃত হয় ।

সন্দংশ (অভিনয় দর্পণ)—পদ্মকোশ হাতের আঙ্গুলগুলো যদি ক্রমাগত বারবার সংশ্লিষ্ট ও বিরল করা যায়, তবে নৃত্যবিদরা তাকে সন্দংশ হস্ত বলেন । উদর, দেবতাকে বলি প্রদানে, ত্রণ, কীট, মহাভয়, পূজা ও পঞ্চসংখ্যা বোঝাতে এই হাতের প্রয়োগ হয় ।

মুকুল (নাট্যশাস্ত্র)—হংসমুখকে উদ্বৰ্ণমুখী করে আঙ্গুলগুলির অগ্রভাগ একত্র করলে মুকুল হয় । মুকুলের আকৃতি প্রাপ্ত হয় বলে একে মুকুল বলে । দেবতার অর্চনায়, নৈবেদ্যাদি উৎসর্গে, পদ্ম ও মুকুলের রূপায়নে ব্যবহৃত হয় এবং বিটদের (ধৃত ও লম্পট) চুষনে বিক্ষারিত হয় । ভোজনে, মোহর গণনায়, মুখ সঙ্কোচনে এবং মুকুলিত কুম্বমের রূপায়ণেও এই হাত ব্যবহৃত হয় ।

মুকুল (অভিনয় দর্পণ)—পাঁচটি আঙ্গুলকে একত্রে মিলিত করলে মুকুল হস্ত হয় । কুম্ভ, ভোজন, পঞ্চবাণ, মুদ্রা প্রভৃতি ধারণ, নাতি ও কদলীপুশ্চ বোঝাতে এই হস্তের ব্যবহার হয় ।

উর্গনাত (নাট্যশাস্ত্র)—পদ্মকোশ হাতের আঙ্গুলগুলি কুঞ্চিত হলে উর্গনাত হয় । কেশ গ্রহণে, চৌর্যক্রিয়ায়, মস্তক কণ্ঠয়নে (চুলকানি), কুণ্ঠব্যধির রূপায়ণে, সিংহ ও ব্যাঘ্রের অভিনয়ে এবং শ্রমের গ্রহণে ব্যবহৃত হয় ।

ত্রিশূল (অভিনয় দর্পণ)—কনিষ্ঠ ও অন্তষ্ঠ কুঞ্চিত হলে ত্রিশূল হয় । বিষপত্র ও ত্রিষ্ণব বোঝাতে এই হস্তের প্রয়োগ হয় ।

তান্দ্রচূড় (নাট্যশাস্ত্র)—তান্দ্রচূড় হস্তে মধ্যমা ও বৃদ্ধাঙ্গুষ্ঠ সন্দংশের মত হবে, তর্জনী বক্র হবে, অবশিষ্ট আঙ্গুলদ্বিটি করতলগত করতে হবে । একে তান্দ্রচূড় বলা হয় । অন্তষ্ঠ ও মধ্যমা সশব্দ অবস্থায় বিচ্যুত করে তুড়ি দেওয়া, তাল, বিধাস উৎপাদন, সীততা ও সঙ্কেত করণ বোঝাতে এই হস্ত

ব্যবহৃত হয়। মাত্রা, সময়ের পরিমাণ, নিয়ম, কণ, বালকদের আলাপন ও নিয়ন্ত্রনে এই হস্তের প্রয়োগ হয়।

তাত্রচূড় (২য় মত) আঙ্গুলগুলি যদি সংযুক্ত অবস্থায় বন্ধ হয় এবং অঙ্গুষ্ঠের দ্বারা পীড়িত হয় এবং কনিষ্ঠা প্রসারিত থাকে তবে তাকে তাত্রচূড় বলে। এই তাত্রচূড় দ্বারা শত, সহস্র অথবা লক্ষ স্বর্ণমুদ্রা প্রদর্শন করা হয়। দ্রুত মুক্ত আঙ্গুলগুলির দ্বারা ক্ষুণ্ণ ও জলবিন্দু প্রদর্শিত হয়।

তাত্রচূড়—(অভিনয় দর্পণ) মুকুলহস্তে যদি তর্জনী বন্ধ হয় তবে তাত্রচূড় হস্ত হয়। কুহুট, বক, কাক, উট, গোবৎস প্রভৃতি বোঝাতে এই হাতের প্রয়োগ হয়।

একই রকম মুদ্রা দুই হাতে অথবা দুই রকমের মুদ্রা দুই হাতে প্রদর্শন করে অর্থ প্রকাশ করলে সংযুক্ত হস্তভেদ বলা হয়। নাট্যশাস্ত্রে তেরো রকম এবং অভিনয় দর্পণে ২৩ রকমের সংযুক্ত হস্তভেদ আছে।

নাট্যশাস্ত্র—“অঙ্কলিঙ্গ কপোতঙ্গ কর্কট: স্বস্তিক স্তম্ভা।

খটকাধ্বমানঙ্গ ছ্যংসঙ্গো নিষধস্তম্ভা।

দোল: পুষ্পপুটশ্চৈব তথা মকর এব চ।

গজদন্তোহবহিষঙ্গ বর্ধমানস্তথৈব চ।

এতে তু সংযুতা হস্তা ময়া প্রোক্তান্নয়োদশ।

অভিনয় দর্পণে ২৩ রকম সংযুক্ত হস্তের কথা বলা হয়েছে।

অঙ্কলিঙ্গ কপোতঙ্গ কর্কট: স্বস্তিকস্তম্ভা।

ডোলাহস্ত: পুষ্পপুট উৎসঙ্গ: শিবলিঙ্গক:।

কটকাবর্দ্ধনশ্চৈব কর্তরীস্বস্তিকস্তম্ভা।

শকট: শঙ্খচক্রে চ সঙ্কপুট: পাশকীলকো।

মৎস্ত: কুর্খো বরাহঙ্গ গজডো নাগবন্ধক:।

খট্টা ভেকু ইত্যোতে সঙ্ঘাতা: সংযুতা: করা:।

এয়োবিংশতিরিত্যুক্তা: পূর্বগৈর্ভরতাদিভি:॥

Mirror or Gesture এ অঙ্ক গ্রন্থ থেকে উদ্ধৃত ২৭ রকম সংযুক্ত হস্তের নাম পাওয়া যায়। যথা—অবহিষ, গজদন্ত; চতুরঙ্গ, তলমুখ, স্বস্তিক, গরুড় পক্ষ, নিষধ, মকর, বর্ধমান, উৎসঙ্গ, পক্ষপ্রত্যোত, আবিষ্কচক্র, রেচিত, নিতম্ব, লতা, পক্ষবন্ধিত, বিপ্রকীর্ণ, অরাল, কটকমুখ, সূচ্যাস্ত্র, অধ্বরেচিত, কেশবন্ধ, মুষ্টিস্বস্তিক, নলিনীপদ্মকোষ, উষেষ্টিতালপদ্ম, উষন ও লোলিত।

অঞ্জলি (নাট্যশাস্ত্র)—পতাক হাতছুটি সংযুক্ত করলে অঞ্জলি হয়। দেবতা, গুরুজন ও বন্ধুবন্ধনের অভিবাদনে এই হস্ত ব্যবহৃত হয়। অঞ্জলি হাত শিরোস্থিত করে দেবতাদের, আশ্রয়িত করে গুরুজনদের এবং বন্ধুস্থিত করে বন্ধুদের অভিনন্দন করতে হয়। অনঙ্গ কোন নিয়ম নেই।

অঞ্জলি—(অভিনয় দর্পণ) ছুটি পতাকা হাতের তলদেশ সংযুক্ত করলে অঞ্জলি হস্ত হয়। প্রয়োগ—নাট্যশাস্ত্রের মত।

কপোত—(নাট্যশাস্ত্র) উভয় হস্তের পরস্পরের পার্শ্বভাগ মিলিত হলে কপোত হয়। বিনয় প্রদর্শনে, গুরু সম্ভাষণ ও প্রণামে হাত দুটি বন্ধস্থলে রাখতে হয়। জীলোক অথবা অধমদের পক্ষে শীতে ও আর্তভাবে কল্পিত অবস্থায় বন্ধস্থ করতে হয়। আঙ্গুলগুলি ঘর্ষনের দ্বারা পরে মুক্ত করে সবেদোক্তিতে, এই পর্বন্ত, এখন করনায় নয় এই উক্তিভেদে ব্যবহৃত হয়।

কপোত—(অভিনয় দর্পণ) ঐ করই কপোত হয় যদি মূল, অগ্রভাগ ও পার্শ্বদেশ মিলিত থাকে। প্রণাম, গুরু সম্ভাষণ ও সবিনয় অঙ্গীকারে ব্যবহৃত হয়।

কর্কট—(নাট্যশাস্ত্র) এক হাতের আঙ্গুলের ফাঁকে ফাঁকে অঙ্গ হাতের আঙ্গুলগুলো প্রবেশ করালে কর্কট হয়। অঙ্গমোটনে, জুস্তবে (হাই তোলা), বৃহদাকার দেহে, হস্তধারণে (চিবুক), শব্দগ্রহণে এই হাত প্রযোজ্য।

কর্কট—(অভিনয় দর্পণ) নাট্যশাস্ত্রের মত। জনসমূহের আগমন, তুন্দ দর্শন (উদয়), শব্দবাদন, অঙ্গমোটন ও শাখা উন্নয়নে ব্যবহৃত হয়।

স্বস্তিক—(নাট্যশাস্ত্র) অঙ্গলহস্তের যদি বামপাশে উত্তান (চিংকরে) অবস্থায় মনিবন্ধে বিস্তৃত হয়, তাকে স্বস্তিক বলে। এই হাত জীলোকদের পক্ষে প্রযোজ্য। স্বস্তিক বিচ্যুত করে দিকসমূহ, আকাশ, মেঘ, বন, সমুদ্র, বড় ঋতু ও পৃথিবী প্রভৃতির অভিনয় করতে হয়।

স্বস্তিক—(অভিনয় দর্পণ) ছুটি পতাক কর মণিবন্ধে পরস্পর সংযুক্ত হলে স্বস্তিক হস্ত হয়। মকরে প্রয়োগ হয়।

কটকাবর্দ্ধমান—(নাট্যশাস্ত্র) একটি কটকামুখ যদি অপর কটকামুখের ওপর স্থাপিত হয় তবে তাকে কটকাবর্দ্ধমান বলে। শূকারভাবের প্রকাশে তাহুলাদির গ্রহণে এবং প্রণামে ব্যবহৃত হয়।

কটকাবর্জন—(অভিনয় দর্পণ) ছুটি কটকাযুগ মনিবন্ধে স্বতিকাধারে স্থাপিত হলে এই হস্ত হয়। পট্টাভিষেক, পূজা, বিবাহাদিতে প্রযুক্ত হয়।

উৎসঙ্গ—(নাট্যশাস্ত্র) অরালহস্তের বিপরীত ভাবে, উত্তান (চিৎ), উর্ধ্বমুখ ও অবনত হলে উৎসঙ্গ হয়। নিষ্পেষণযুক্ত হস্ত রোবে, অমর্ষে এবং এই হাতই নিপীড়িত হলে স্ত্রীলোকের ঈর্ষায় প্রযুক্ত হয়।

উৎসঙ্গ—(অভিনয় দর্পণ) ছুটি যুগ্মশীর্ষ কর যদি পরস্পর পরস্পরের বাহুদেশে স্থাপিত হয়, তবে উৎসঙ্গ হস্ত হয়। আলিঙ্গন, লজ্জা, অঙ্গ প্রভৃতি প্রদর্শনে ও বালক বালিকার শিক্ষাদানে ব্যবহৃত হয়।

নিবন্ধ—(নাট্যশাস্ত্র) মুকুল হস্ত যদি কপিথ হস্তের দ্বারা পরিবেষ্টিত হয়, তবে 'নিবন্ধ' হস্ত হয়। সংগ্রহে, গ্রহণে, ধারণে, সময়, সত্যবচনে, সংক্ষেপে নিপীড়িত হাতের দ্বারা অভিনয় করা হয়ে থাকে। বামহাতটি দক্ষিণ হাতের কূপরের (কহুই) ভেতর স্তম্ভ হলে এবং দক্ষিণ হাতটি বামহাতের কূপরের (কহুয়ের) ভেতর মুষ্টিবদ্ধ অবস্থায় স্তম্ভ হলে নিবন্ধ হস্ত হয়। এর দ্বারা ধৈর্য, মদ, গর্ব, সৌষ্টব্য, ঔৎসুক্য, বিক্রম, আটোপ,^১ অভিমান,^২ অবষ্টম্ভ, স্তম্ভ, ঈর্ষাদি বোঝায়।

দোলহস্ত (নাট্যশাস্ত্র)—কাঁধ ছুটি শিথিল করে পতাক হাত ছুটি প্রসারিত ও মুক্ত রাখলে দোলহস্ত হয়। সন্মানে, বিবাদে, বৃদ্ধার, মত্ততার, আবেগে, ব্যাধিপ্লুত অবস্থায় ও শত্রুক্ষেত্রে এই হাত প্রযুক্ত হয়।

ডোলাহস্ত (অভিনয় দর্পণ)—পতাক হাত দুটি উর্ধ্বদেশে স্থাপিত হলে ডোলাহস্ত হয়। নাট্যায়ত্তে এই হাত প্রযোজ্য।

পুন্সপুট—(নাট্যশাস্ত্র) ছুটি সর্পশির হাত যদি পার্শ্বসংলগ্ন হলে তাহলে 'পুন্সপুট' হয়। ধান, ফুল, ভোজ্যপদার্থ, নানারকম সজ্জত পদার্থ এই হাতের দ্বারা গ্রহণীয়। উপহারের মত দেয়, অল আনয়ন ও অপসারণ করণীয়।

পুন্সপুট—(অভিনয় দর্পণ) পরস্পর সংলগ্ন হাত দুটিকে সর্পশীর্ষ করলে পুন্সপুট হয়। নীরাজনবিধিতে; বারি, কল প্রভৃতির গ্রহণে, সাহোদ্যপনয়ন, অর্ঘ্যদানে, মন্ত্রপুন্স বোঝাতে প্রযোজ্য হয়।

মকর—(নাট্যশাস্ত্র) একটি পতাক হস্তের ওপর আর একটি পতাক হস্ত উপরূপরি স্থাপিত করে অকূর্ধ্বের উর্ধ্বমুখী এবং আকুল নিয়মুখী হলে

১। অর্ঘ, গর্ব, আত্মাভিমান ইত্যাদি। ২। ভয়, উদ্ভয়, গর্ব, সাহস, দ্বির সংকল্প ইত্যাদি

মকর হস্ত হয়। সিংহ, বাঘ, সাপ, কুম্ভীর, মকর, মৎস্য ও মাংসাশী জীব ও অন্যান্য প্রাণী দেখাতে মকর হাত হয়।

শিবলিঙ্গ—(অভিনয় দর্পণ) বাম হাতে অর্ধচন্দ্র ও ডান হাতে শিখর করলে 'শিবলিঙ্গ' হয়। শিবলিঙ্গ বোঝাতে ব্যবহৃত হয়।

কটকাবর্দ্ধন—(অভিনয় দর্পণ) দুটি কটকাবৃথ হাতে পরস্পরের মণিবন্ধে সংযুক্ত করে যে স্বস্তিক হয় তার নাম কটকাবর্দ্ধন হস্ত। পট্টাভিষেকে, পূজা, বিবাহাদিতে প্রযুক্ত হয়।

কর্ভরী স্বস্তিক—(অভিনয় দর্পণ) দুই হাতের কর্ভরীমুখ স্বস্তিকাকারে সংযুক্ত হলে কর্ভরীস্বস্তিক হয়। শাখা, গিরিশিখর, বৃক্ষ প্রভৃতি বোঝাতে ব্যবহৃত হয়।

শকট—(অভিনয় দর্পণ) ভ্রমর হাতের মধ্যমা ও অঙ্গুষ্ঠ প্রসারিত হলে শকট হয়। রাক্ষসের অভিনয়ে ব্যবহৃত হয়।

শঙ্খ—(অভিনয় দর্পণ) এক হাতের শিখরের অন্তর্গত অঙ্গুষ্ঠের সঙ্গে অপর অঙ্গুষ্ঠটি মিলিত হয়ে তর্জনী দ্বারা যুক্ত ও আলিষ্ট হলে শঙ্খ হস্ত হয়। শঙ্খ প্রভৃতিতে ব্যবহৃত হয়।

চক্র—(অভিনয় দর্পণ) যখন দুটি অর্ধচন্দ্র হাত তির্ধগভাবে পরস্পরের তলদেশ স্পর্শ করে তখন তাকে চক্র হস্ত বলে। চক্র বোঝাতে ব্যবহৃত হয়।

সম্পূট—(অভিনয় দর্পণ) চক্রে আবুলগুলি কুঞ্চিত হলে 'সম্পূট' হয়। বস্তুর আচ্ছাদন বা বাক্স বোঝাতে 'সম্পূট' হয়।

পাশ—(অভিনয় দর্পণ) দুটি স্ত্রীহাতের তর্জনী দুটি পরস্পর সংলগ্ন ও কুঞ্চিত হলে 'পাশ' হয়।

পরস্পর কলহ, পাশ ও শৃঙ্খল বোঝাতে ব্যবহৃত হয়।

কীলক—(অভিনয় দর্পণ) দুগম্বীর্ষ হাতে কনিষ্ঠাঙ্গুটি কুঞ্চিত হয়ে সংযুক্ত হলে 'কীলক' হয়।

স্নেহে, পরিহাস ইত্যাদিতে ব্যবহৃত হয়।

মৎস্যহস্ত—(অভিনয় দর্পণ) যখন একটি অধোমুখ করণুষ্ঠের ওপর অধোমুখ অপর হাতটি ব্রহ্ম হয়, আর অঙ্গুষ্ঠ ও কনিষ্ঠা দুটি কিছু প্রসারিত থাকে, তখন তাকে মৎস্য বলে। মৎস্যরূপ প্রদর্শনে এর প্রয়োগ হয়।

কূর্ণহস্ত—(অভিনয় দর্পণ) চক্রহস্তে অঙ্গুষ্ঠের ও কনিষ্ঠাঙ্গর ছাড়া অপর আঙ্গুলগুলির অগ্রভাগ কৃষ্ণিত হলে কূর্ণ হস্ত হয়। কূর্ণ বোঝাতে ব্যবহৃত হয়।

বরাহহস্ত—(অভিনয় দর্পণ) এক হাতের মৃগশীর্ষের ওপর অঙ্গহাতের অপর মৃগশীর্ষটি যদি স্থাপিত হয় ও উক্ত হাতের কনিষ্ঠাঙ্গর ও অঙ্গুষ্ঠের যদি পরস্পর মিলিত হয় তবে তাকে বরাহহস্ত বলে বরাহ বোঝাতে ব্যবহৃত হয়।

গরুড়হস্ত—(অভিনয় দর্পণ) দুটি অধ্ব'চক্র হাতের তলদেশ যদি ত্রির্গুণভাবে থাকে ও অঙ্গুষ্ঠ দুটি পরস্পর সংযুক্ত থাকে, তবে তাকে গরুড় হাত বলে। গরুড় পাখী বোঝাতে ব্যবহৃত হয়।

নাগবন্ধ হস্ত—(অভিনয় দর্পণ) যদি দুটি সর্পশীর্ষ স্বস্তিকাকারে সংবদ্ধ হয়, তবে নাগবন্ধ হয়। নাগবন্ধে এর প্রয়োগ হয়।

খট্টাহস্ত—(অভিনয় দর্পণ) এক হাতের চতুরে অপর হাতের চতুর নিবেশ করে তর্জনী ও অঙ্গুষ্ঠকে উন্মুক্ত করলে খট্টাহস্ত হয়। খট্টা ও শিবিকা বোঝাতে ব্যবহৃত হয়।

ভেকুণ্ড—(অভিনয় দর্পণ) দুটি কপিথ হাত মণিবন্ধে সংযুক্ত হলে ভেকুণ্ড হয়। ভেকুণ্ড পাখী ও পক্ষীদম্পতি বোঝাতে ব্যবহৃত হয়।

গজদন্ত—(নাট্যশাস্ত্র) যখন সর্পশির হাত দুটিতে কহুই ও কাঁধ বক্র হয় তখন সেই হাত গজদন্ত নামে খ্যাত হয়। অভিনবগুণ্ড এর ব্যাখ্যা করেছেন যে, যখন সর্পশির হাত দুটি একে অঙ্গের বাহকে ঠিক উপরিভাগে বেঁটন করে তখন তাকে 'গজদন্ত' বলা হয়। বয়ের যাজ্ঞা, বধুগ্রহণ, গুরুভার, স্তম্ভগ্রহণে, এবং পর্বতের শিলোৎপাতনে ব্যবহৃত হয়।

অবহিথ—(নাট্যশাস্ত্র) শুকতুণ্ড হাত দুটি বন্ধাভিমুখী করে ধীরে ধীরে অধোমুখী করলে অবহিথ হয়। দৌর্বল্যে, নিঃশ্বাসে, গাজদর্শনে ও ক্রোধে, উৎকর্ষ প্রকাশে ব্যবহৃত হয়।

বর্ধমান হস্ত—(নাট্যশাস্ত্র) হংসপক্ষকে পরাঙ্গুধ করলে বর্ধমানহস্ত হয়। জাল (পর্দা), বাতায়ন প্রভৃতি উন্মোচনে এই হাত ব্যবহৃত হয়।

আচার্য ভরত উপসংহারে বলেছেন যে, বাস্তবক্ষেত্রে অভিনয় নট চিত্তাপূর্বক নিজ নিজ আকৃতি, প্রচেষ্টা, চিহ্ন ও জাতি বিষয়ে হস্তাভিনয় প্রদর্শন করবেন।

কথাকলি নৃত্যে মূল ২৪ রকম হস্তভেদের কথা বলা হয়েছে। কিন্তু অঙ্গুলীনের দ্বারা এই ২৪ রকম হস্তভেদ থেকে আরও অনেক মূত্রার অথবা

হস্তভেদের সৃষ্টি হয়েছে। প্রায় পাঁচ-শো মূর্তির উদ্ভব হয়েছে বলে কথাকলি নৃত্যশিল্পীরা দাবী করেন। এক একটি বড় বড় কাহিনীকে মূর্তির সাহায্যে পরিষ্কৃত করা হয় বলে একে 'নৃত্যের ভাষা' বলা হয়ে থাকে।

ভরত 'বিংশতি রকম রকমের উল্লেখ করেছেন—উৎকর্ষণ, বিকর্ষণ, পরিগ্রহ, নিগ্রহ, আহ্বান, তোদন, সংশ্লেষ, বিরোগ, রক্ষণ, মোক্ষণ, বিক্ষেপ, ধ্বনন, বিসর্গ, তর্জন, ছেদন ভেদন, ফোটন, মোটন ও তাড়ন। নাট্যতত্ত্বাধিত হস্তপ্রচার তিন রকম—উত্তান, পার্শ্বগ ও অধোমুখ।

সকল রকম হস্তপ্রচারই প্রয়োগকালে চোখ, জ্ঞা, ও মূৰ্ধাগাদি দ্বারা যথাবিধি ব্যক্তনামুক্ত করতে হবে। উত্তম নটরা (রাজা, অমাত্য, বিদ্বৎ প্রভৃতি) উত্তমবস্ত্র নির্দেশে (দেবতা, গুরু, নৃপ প্রভৃতি) অঙ্গলি হস্ত প্রভৃতি ললাটদেশে স্থাপন করবেন। মধ্যম নটরা অধমবস্ত্র নির্দেশে বক্ষঃস্থলে চতুর্দ্বাদি হস্ত স্থাপন করবেন এবং অধম নটরা অধম বস্ত্র নির্দেশে শুকতুণ্ডাদি হস্ত অধোগত করবেন। তবে চন্দ্রতারাদি দর্শনে অধমেরও ললাটদেশে হস্ত স্থাপন করা বিধিবিবুদ্ধ নয়। উত্তম নট অঙ্গ হস্ত প্রচার করবেন, মধ্যম নট অপেক্ষাকৃত বেশী এবং অধম নট সব থেকে বেশী করবেন। বিষয়ে, মুচ্ছার, লজ্জার, জুগুপ্সার, শোকে, পীড়ার, মানিতে, নিদ্রার হস্তের বিকল অবস্থার, নিশ্চেষ্ট-অবস্থার, তন্দ্রার, অড়তার, ব্যাধিগ্রস্ত, অরোগস্ত, ভয়র্ত, শীতর্ত, মত্ত, প্রমত্ত, ও উন্নত অবস্থার, চিন্তার, তপস্তার, তুষারপাতে, আচ্ছন্ন অবস্থার, বদ্ধ অবস্থার, জলপ্লাবনে, নিদ্রার ভানে হস্তাভিনয় হবে না। অর্থাৎ উক্ত ক্ষেত্রসমূহে বাহ্য দ্রব্যাদির (কমল, ভ্রমর প্রভৃতির) হস্তাভিনয় নিষিদ্ধ নয়। উদাহরণস্বরূপ বলা যায়, কপোতের মত ভয়, কর্কটের মত মদন বিজ্ঞপ্ত, শুকতুণ্ডের মত দৈর্ঘ্যাদির প্রকাশক হস্তপ্রচার বিধিসম্মত।

ভরতের মতে নাট্যতত্ত্বসমাপ্তিত হস্তপ্রচার তিন রকম—উত্তান, পার্শ্বগ ও অধোমুখ। অন্তমতে (ভট্টোক্ত) পাঁচরকম—উত্তান, বতুল, জ্যোত, পার্শ্বগ ও অধোমুখ।

ভরত নৃত্যসমাপ্তিত হস্তের প্রয়োগকে নৃত্যহস্ত বলেছেন ত্রিশ রকম নৃত্যহস্তের নাম পাওয়া যায়।

চতুরঙ্গ—বক্ষ থেকে আট আঙ্গুল দূরত্বে দুই হাতের খটকামুখ যদি অধোমুখী হয় এবং অংশ (বক্ষ) ও কূর্ণর (কছই) সমরেখার থাকে তাহলে চতুরঙ্গ হয়।

উদ্ভাস্ত—হংস পক্ষ হাত দুটি যদি তালবৃন্তের মত ব্যাবৃত (যুগ্মিত) হয়, তাহলে উদ্ভাস্ত হস্ত বলে ।

তলমুখ—চতুরশ্র হস্ত দুটিকে হংসপক্ষ করে তির্ধগ্ভাবে অভিমুখী করে রাখলে তলমুখ হয় । অভিনব গুণ্য বলেছেন মাদল এবং মধুর বাস্ত প্রভৃতিতে প্রযোজ্য ।

স্বস্তিক—তলমুখকে মনিবন্ধে স্বস্তিকাকারে রাখলে স্বস্তিক হয় ।

বিপ্রকীর্ণ—স্বস্তিক বিচ্যুত হলে বিপ্রকীর্ণ ।

অরালখটকামুখ—স্বস্তিকের মত পতাক হাত করে অলপলবের দ্বারা আবর্তন করতে হবে । পরে সেই হাতটিকে উর্ধ্বমুখে পদ্মকোশ করে সঙ্গে সঙ্গেই অরালে আবর্তন করে একটি অরাল ও অপরটি চতুরশ্রের দ্বারা খটকামুখ করলে অরালখটকামুখ হয় । কেউ কেউ বলেন চতুরশ্রের পরিবর্তে স্বস্তিকও ব্যবহার করা যায় । অপরমতে পূর্বে দুটি অরাল করতে হবে এবং অরালদুটিকে খটকামুখ করতে হবে ।

আবিদ্ধবস্ত্র—বাহ, স্বস্ত ও কুমুদঃ শ্রুভাগ (পতাক হস্তে) বন্ধ করে আবর্তন করলে এবং অধোমুখতল যুক্ত করলে আবিদ্ধবস্ত্র হয় ।

সূচীমুখ—সপ'শীর্ষ হাতদুটির মধ্যম ও অন্তঃস্থকে যুক্ত করে হাতদুটিকে তির্ধগ্ভাবে পর্যায়ক্রমে প্রসারিত করলে সূচীমুখ হয় ।

রেচিত—হংসপক্ষ দুটিকে দ্রুত ভ্রমণ করিয়ে উত্তান করে তলদেশ প্রসারিত করলে রেচিত হয় ।

অধ্ব'রেচিত—বাম হাত চতুরশ্রে রেখে দক্ষিণ হাত রেচিত হলে অধ্বরেচিত হয় ।

উত্তানবন্ধিত—কূপ'র ও অংস কিঞ্চিৎ সঞ্চালন করে দুই হাতে ত্রিপতাক করে তির্ধগ্ভাবে রাখলে উত্তানবন্ধিত হয় ।

পল্লব—পতাক হাত দুটি মণিবন্ধ থেকে বিচ্যুত করলে পল্লব হয় ।

নিতম্ব—পতাক হাতদুটিকে কাঁধ থেকে পর্যায়ক্রমে নিতম্বে স্থাপন করলে নিতম্ব হয় ।

লতা—পতাক হাত দুটি তির্ধগ্ভাবে প্রসারিত হলে লতা হয় ।

কেশবন্ধ—কেশের থেকে নিষ্কাশ্য হয়ে পার্শ্বস্থিত হলে কেশবন্ধ হয় ।

করিহস্ত—যদি সমুন্নত লতা হস্ত একদিক থেকে অপরদিকে বিলোমিত ভাবে (দোলায়িত) নেওয়া হয় এবং অপর হাত কানের ওপর জিপ্তাক করা হয়, তবে করিহস্ত হয় ।

পক্ষবক্ষিত—জিপ্তাক হাত দুটির অগ্রভাগ (একটি কটিদেশে ও একটি মস্তকে) সংশ্লিষ্ট হয় তাহলে পক্ষবক্ষিত হয় ।

পক্ষপ্রত্যোতক—ঐ দুটি হাত বিপরীতভাবে অর্থাৎ কটিদেশের হাতটি মস্তকে এবং মস্তকের হাতটি কটিতে থাকলে পক্ষপ্রত্যোতক হয় ।

লগুপক্ষ—হস্তদ্বয় হংসপক্ষ করে ব্যাবৃত, পরিবর্তিত এবং প্রসারিত করলে লগুপক্ষ হয় ।

উর্ধ্বমণ্ডল—পতাক হাত দুটি উর্ধ্বদেশে বিবর্তন করালে উর্ধ্বমণ্ডল হয় ।

গুরুড়পক্ষ—অধোমুখ করতলদ্বয় আবিদ্ধ হলে গুরুড়পক্ষ হয় ।

পার্শ্বাধ্বমণ্ডল—অলপলব ও অরাল হাতকে বক্ষোদেশ থেকে উত্থিত করে অধ্বম্রমণ করিয়ে পাশে এনে অবস্থান করালে পার্শ্বাধ্বমণ্ডল হয় ।

পার্শ্বমণ্ডল—পতাক হস্তদ্বয় উর্ধ্বদেশ থেকে পাশের দিকে ভ্রমণ করালে পার্শ্বমণ্ডল হয় ।

উরোমণ্ডল—একটি উত্থেষ্টিত ও অপরটি পাশে আবেষ্টিত হয়ে বক্ষোদেশে স্থাপিত হলে উরোমণ্ডল হয় ।

মুষ্টিস্বস্তিক—হাত দুটি মণিঃক্ষেত্র অন্তরে রেখে একটি হাত কুঞ্চিত (অরাল-বর্তন) এবং অপরটি অক্ষিত (অলপলব) করতে হবে ।

মেলপদ্বক—অলপলবকে যদি বুকের থেকে উত্থেষ্টিত করে কাঁধ পর্যন্ত উত্থিত করা হয়, তাহলে 'অলপদ্বক' হয় ।

নলিনীপদ্মকোশ—পদ্মকোশ হাত যদি ব্যাবৃত ও পরিবর্তিত হয়, তাহলে 'নলিনীপদ্মকোশ' হয় ।

উজ্জ্বল—অলপলব হাতদুটির অগ্রভাগ উত্থেষ্টিত করে হাতদুটি উর্ধ্বে প্রসারিত ও আবিদ্ধ হলে উজ্জ্বল হয় ।

ললিত—লবকে শিরোদেশে স্থাপিত করলে 'ললিত' হয় ।

বলিত—লতা হস্তকে কুর্পরস্থানে (কলুই) স্থাপিত করলে বলিত হয় । অভিনয় দর্পণে ভেরো প্রকার নৃত্যহস্তের কথা বলা হয়েছে । এইগুলি হচ্ছে—পতাক, স্বস্তিক, ডোলাহস্ত, অঙ্গুলি, কটকাবর্ধন, শকট, পাশ, কীলক, কপিথ, শিখর, কুর্প,

হংসাত ও অলপদ। এছাড়া দেবদেবী, দশঅবতার, নবগ্রহ, প্রভৃতির উল্লেখ আছে। নন্দিকেশ্বর বৃত্যহস্তের পাঁচটি গতির কথা বলেছেন—উর্দ্ধা, অধো, উত্তরা, প্রোচী ও দক্ষিণা। বেপদচালনা করা হবে ঠিক সেইভাবে উভয় হাতের গতি হবে। বামাক্ষের দিকে বাম হস্ত-পদ, দক্ষিণ হস্তপদ দক্ষিণ দিকে চালনা করতে হবে।

অসংযুত হস্ত

নাম—

নাট্যশাস্ত্র

অভিনয় দর্পণ

হস্তলক্ষণদীপিকা

পতাক



একট প্রকার



ত্রিপতাক



একই প্রকার



অর্ধপতাক

×



কর্তরীমুখ



একই প্রকার



নাম—

নাট্যশাস্ত্র

অভিনয় দর্পণ

হস্তলক্ষণদীপিকা

মহু

×



অধ্ব'চক্ষ

অভিনয় দর্পণের
সর্পশির্ষের মত



অরাল



একই প্রকার



হস্তকতুও



একই প্রকার



একই প্রকার

একই প্রকার

নাম—

নাট্যশাস্ত্র

অভিনয়দর্পণ

হস্তলক্ষণদীপিকা

শিখর



একই প্রকার



কণ্ঠ



একই প্রকার



শ্রুতি



কটকাম্বুজ



নাম—

নাট্যশাস্ত্র

অভিনয় দর্পণ

হস্তলক্ষণদীপিকা

চক্ষুকালা

×

হস্তলক্ষণ দীপিকায় যত



সপলীৰ্ঘ



একই রকম
অভিনয় দর্পণ

পদ্মকোশ



একই প্রকার

মৃগলীৰ্ঘ



একই প্রকার



সিংহমুখ

হস্তলক্ষণদীপিকায়
মৃগলীৰ্ঘের যত

কাঙ্ক্ষ



একই প্রকার

নাম— নাট্যশাস্ত্র অভিনয় দর্পণ হস্তলক্ষণদীপিকা

অলপলব



একই প্রকার

চতুর

অভিনয়
দর্পণের
মতন ।
বুদ্ধাভূত
মধ্যমকরে
স্থাপন
করতে
হবে ।



ত্রয়

একই প্রকার



হংসান্ত



একই প্রকার

হংসপদ



একই প্রকার



নাম—

নাট্যশাস্ত্র

অভিনয় দর্পণ

হস্তলক্ষণদীপিকা

সন্দর্শ



মূল সন্দর্শের স্তায় (অঃ দঃ)

একই প্রকার

একই প্রকার

তাস্রচূড়



২য় মত

১ম মত

উর্গণাভ



ব্যাস (অতিরিক্ত)
নাট্য শাস্ত্রের
উর্গনাভের মত।

ত্রিশূল



সূর্য



নাম—

নাট্যশাস্ত্র

অভিনয় দর্পণ

হস্তলক্ষণদীপিকা।

বর্ধমানক



মৃত্যাক



সংযুত হস্ত

নাম—

অভিনয় দর্পণ

অঙ্গনী



একই প্রকার

কণোত্ত



একই প্রকার

কর্কট



নাট্যশাস্ত্রের মত

বস্তিক



নাম—

নাট্যশাস্ত্র

অভিনয় দর্পণ

কটকাবধ'মান



কটকাবধ'ন



উৎসঙ্গ



নিবধ



১ মত

২য় মত

দোলহস্ত



(ডোলাহস্ত) পতাক হস্ত উকতে
রাখতে হবে ।

পুষ্পপুট



একই প্রকার

মকর



মৎস



নিবলিঙ্গ



নাম—

নাট্যশাস্ত্র

অভিনয় দর্পণ

কর্তব্যবৃত্তিক

×

শকট

×



শব্দ

×



চক্র

×



সম্পূর্ণ

×



পাশ

×




কীলক

×



কর্ম



নাম—	নাট্যশাস্ত্র	অভিনয় দর্পণ
বরাহ	×	
গরুড়	×	
নাগবন্ধ	×	
খট্টা	×	
ভেকুণ্ড	×	
গজদন্ত		
অবহিথ		
বর্জমান		

ନୂତ୍ୟରୁ ପ୍ରକାର ଭେଦ



ବ୍ୟାସୀରଚ୍ୟ ଉପସିଦ୍ୟ ଧର୍ମକାମାର୍ଥ ଯୋକ୍ତଦୟ ।

କୀର୍ତ୍ତି—ପ୍ରାଗଜ୍ଞା—ସୌଭାଗ୍ୟ—ବୈଦଗ୍ୟାନାଂ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନୟ ।

ଉଦାର୍ଥ—ହୈର୍ବ—ଧୈର୍ବାଗ୍ୟ ବିଳାସନ୍ତ ଚ କାରଣୟ ।

নৃত্যের-প্রকারভেদ

নৃত্যের জগতে আমরা ভরতের নাট্যশাস্ত্রের সঙ্গে বিশেষভাবে পরিচিত। প্রাচীনকালে নৃত্যগুরুরা মুনিভরতের নাট্যশাস্ত্রকেই বিশেষভাবে অঙ্গসঙ্গ করতেন এবং ভারতীয় নৃত্য নাট্যশাস্ত্রের ভিত্তিতেই রচিত হয়েছিল।

ভরত তাঁর নাট্যশাস্ত্রে বলেছেন—“নাট্যশ্রু নট-বৃত্তশ্রু-শাস্ত্রং শাসনোপায়ং গ্রন্থং প্রবক্ষ্যামিহী,” “নাট্যবেদঃ নাট্যশাস্ত্রম্”। স্বতরাং নাট্যের অর্থাৎ নটবৃত্তির অঙ্গশাসন যাতে লিপিবদ্ধ আছে তাই নাট্যশাস্ত্র। পক্ষান্তরে তিনি নাট্যবেদকেই নাট্যশাস্ত্র বলেছেন। নাট্যাচার্য ভরত গন্ধর্ববেদ ও নাট্যবেদের বিশ্লেষণে বলেছেন যা গীত প্রধান তা গন্ধর্ববেদ এবং যা অভিনয় প্রধান তা নাট্যবেদ।

এই নাট্যবেদ বা নাট্যশাস্ত্র ব্রহ্মা কর্তৃক উক্ত ও মুনিভরত কর্তৃক বধায়থ পরিপাটির সঙ্গে নিরূপিত। নন্দিশ্বরের অভিনবদর্পণও একটি উল্লেখ যোগ্য নাট্যশাস্ত্র। নাট্যাচার্য ভরতের নাট্যশাস্ত্রে গুণীকপে ঋষিণ; সদাশিব, ব্রহ্মা ভরত, তৎ প্রভৃতির নাম পাওয়া যায়। সঙ্গীতময়কতে কোহলও নিম্নলিখিত সঙ্গীতাচার্যদের নাম করেছেন—ভট্ট তৎ, শঙ্কু, হুমন্ত, পুরারি, ক্ষেমরাজ, লোহিত ভট্ট ইত্যাদি। শাক্‌দেবের সঙ্গীতরত্নাকরেও এই সব গুণীদের নাম পাওয়া যায়—ভরত, কান্তপ, মতঙ্গ, বাটিক, শাদুল বিশ্বখিল, কোহল, দত্তিল, কবল, অম্বতর, বায়ু, বিশ্ববহু, অর্জুন, নারদ, তবক, অঞ্জন, মাতৃগুপ্ত, স্বাতী, গুণ, বিশ্বরাজ, ক্ষেমরাজ, রাহুল, কন্তত, নাস্তভূপাল, ভোজরাজ, সোমেশ, মহীপতি ইত্যাদি। সঙ্গীতময়কতেও এই সকল গুণীর নাম পাওয়া যায়। মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ তেলাঙ নাট্যশাস্ত্রকার হিসেবে পাঁচজন ভরতের নাম করেছেন—আদি ভরত, নাট্যশাস্ত্রকার ভরত, দত্তিল ভরত, কোহল ভরত ও বাটিক ভরত। রামকৃষ্ণ তেলাঙ এঁদেরই পঞ্চ ভরত আখ্যা দিয়েছেন। শারদাতনয় ছরজন ভরতের নামোদ্দেশ্য করেছেন - নাট্যশাস্ত্রকার ভরত, নন্দী ভরত, মতঙ্গ ভরত, কান্তপ ভরত, কোহল ভরত ও তৎ ভরত। ডঃ রাধাবন ‘পঞ্চ ভারতীয়ম’ নামে একটি গ্রন্থের উদ্দেশ্য করেছেন।

নাট্যাচার্য ভরতের নাট্যশাস্ত্রে একশত পুত্রের ভেতর কোহল, দন্তিল ও তত্তুর নাম পাওয়া যায়। নাট্যশাস্ত্রে আছে যে, ভরতের এই একশ পুত্রের দ্বারাই মর্তে নাট্য প্রচলিত হয়। এই প্রসঙ্গে মুনরা নাট্যাচার্য ভরতকে প্রশ্ন করেন—‘মানবরা অসীম সাহসিক কার্যাবলী দ্বারা নাট্যের সৃষ্টি করেছেন। অতএব এ বিষয়ে যে বস্তু মানব সমাজ থেকে গোপন করে রাখা হয়েছে তা স্পষ্টভাবে ব্যক্ত করুন। পূর্বরূপে যে সকল দেবতাদের আবাহন করে পূজা করা হয়, তাঁদের বিষয়েও আমরা অবগত হতে চাই। পূর্বরূপে হুতপবাস্তুর অবতারণা কেন করা হয় এবং এতে কি উদ্দেশ্য সাধিত হয়? এতে কোন দেবতা তুষ্ট হন এবং তুষ্ট হলে কি উপকার করেন, নাট্যাচার্য শুদ্ধভাবে রক্ষমণ্ডে উপস্থিত হয়ে রক্ষপুত্রের উদ্দেশ্যে বারিসিঞ্চন করেন কেন? নাট্য ঋগ থেকে মর্তে কি ভাবে এলো? আপনার বংশধররা শূত্র বলে পরিচিত হলেন কেন?’ মুনদের দ্বারা জিজ্ঞাসিত হয়ে ভরত একে একে সকল প্রশ্নের উত্তর দেন। তিনি বলেন—‘আমি পূর্বে পূর্বরূপে যা বলেছি তাতে বিঘ্ননাশের বিষয় উল্লিখিত হয়েছে। বর্ষ যেমন ক্ষেপণাস্ত্র থেকে দেহকে রক্ষা করে, হোমও সেই রকম পাপ থেকে আমাদের রক্ষা করে। এই ভাবে জপ, হোম, স্তুতি, গীত ও বাস্তব প্রভৃতির দ্বারা দেবতাদের কার্যাবলী ও গুণাবলীর প্রশংসা করলে তাঁরা তুষ্ট হয়ে বলেন—আমরা অহুষ্ঠানে বিশেষভাবে প্রীত হয়েছি। এগুলি দেবতা ও অসুরদের আনন্দদানের পর জনচিন্তে আনন্দ দান করে বলে একে ‘নান্দী’ বলা হোক। যখন গীত ও বাস্তব মাধ্যমে এই সকল শুভসূচক বাক্য উচ্চারিত হয়ে সেই স্থানকে প্রতিধ্বনিত করে, তখন সকল অমঙ্গল দূরীভূত হয়ে সৌভাগ্য সৃষ্টি হয়। নান্দী বেদমন্ত্রের মতই কার্যকরী। দেবরাজ ও শঙ্করের কাছে শুনেছি সঙ্গীত, জপ ও পূতবারি স্নানের থেকে সহস্রগুণে শ্রেষ্ঠ। মঞ্চে প্রণাম করতে করতে নাট্যাচার্যের ক্লাস্তি আসে বলে পবিত্র বারি সিঞ্চনের বিধি আছে। বারিসিঞ্চনের পর নাট্যাচার্য মন্ত্রের দ্বারা অর্জর পূজা করবেন।

নাট্য ঋগ থেকে মর্তে কি ভাবে প্রচার হল সে সম্বন্ধে আমি বিস্তারিত বলব। আমার পুত্ররা নাট্যবেদে বিশেষভাবে পারদর্শী হয়ে জ্ঞানমদে মত্ত হয় এবং হাস্ত রসাত্মক প্রহসন দ্বারা জনসাধারণের বিরক্তি উৎপাদন করে। একদা তারা একটি জনসভায় মুনদের ব্যাঙ্গাত্মকভাবে অত্যাচার করে ছুই কাজ

গুলি অভিনয় করে। এতে গ্রাম্য আচার ব্যবহার অনুকরণ করা হয় এবং এর বিষয়বস্তু যেমন অসাধু তেমনই নির্ভর ছিল।

এইজন্তে কেউ একে সমর্থন করে নি। এই সকল নাট্য দেখে দেখে ঋষিরা অত্যন্ত ক্রুদ্ধ হন এবং তাঁদের এইরকম উপহাসিত হবার কারণ জিজ্ঞাসা করেন। মুনিরা বলেন, যে বিজ্ঞার (নাট্যের) গর্বে গর্বিত হয়ে তোমরা স্বেচ্ছাচারিতা আরম্ভ করেছ, সেই কুবীজা ধ্বংস হবে। মুনি ও ব্রাহ্মণদের কাছে তোমরা বেদের অনুগামী বলে স্বীকৃতি পাবে না এবং তোমরা শূদ্র প্রাপ্ত হয়ে তাদের কার্যাবলী অনুসরণ করবে। তোমাদের বংশধররা অন্তর্ভুক্ত এবং নর্তক হবে। তাদের স্ত্রী ও পুত্র কন্যারাও অন্তের দাসত্ব করবে।

দেবতারা এই বার্তা শুনে অত্যন্ত উদ্ভিগ্ন হয়ে মুনিদের বিবেচনা করতে অহরোধ করেন। দেবতারা ইচ্ছাকে মুখপাত্র করে মুনিদের বললেন, হৃৎকণ্ঠে অর্জরিত হয়ে নাট্য ধ্বংস প্রাপ্ত হবে। ঋষিরা বললেন, ধ্বংসপ্রাপ্ত হবে না, কিন্তু অভিশাপের অবশিষ্ট অংশ কার্যকরী হবে।

এই ভাবে অভিশপ্ত হয়ে ভরত পুত্ররা জীবন ত্যাগ করতে মনস্থ করলেন এবং ভরতকে বললেন আমরা তোমার দ্বারা ধ্বংসপ্রাপ্ত হয়ে নাট্যদোষে শূদ্র প্রাপ্ত হলাম। ভরত সাধনা দিয়ে বললেন—ঋষিবাক্য অসত্য হয় না। স্ত্রতরাং তোমরা আত্মহত্যা কোরো না। তবে তোমরা একে প্রচার করবার জন্তে তোমাদের শিষ্য ও বংশধরদের শিক্ষা দাও। স্মরণ রেখো, এই নাট্যকলা ব্রহ্মা দ্বারা বর্ণিত হয়েছে এবং অত্যন্ত কষ্টে এর উদ্ভাবন হয়েছে ও বেদে এর মূল নিহিত রয়েছে। আমি অপ্সরাদের কাছে শুনেছি যে তোমাদের প্রারম্ভিক করতে হবে।

রাজা নহব পরবর্তীকালে নিজের ক্ষমতা, বুদ্ধিমত্তা ও বাগযজ্ঞাদির বলে স্বর্গের অধিপতি হন। গন্ধর্বদের গান্ধর্ববিজ্ঞা ও দেবতাদের নাট্যকলা দেখে তিনি অত্যন্ত মুগ্ধ হন। তিনি নিজের প্রাসাদে এই নাট্য বিদ্যা অভিনয় করাবার জন্য দেবতাদের কাছে নিবেদন করেন। উত্তরে দেবতারা বৃহস্পতিকে মুখপাত্র করে বললেন শাহুকের সঙ্গে স্বর্গের কন্যাদের সাক্ষাতের নিয়ম নেই। স্বর্গের অধিপতি হিসেবে আমরা আপনাকে এই উপদেশ দিচ্ছি যে, আপনি নাট্যাচার্যকে আপনার সঙ্কটের জন্তে প্রাসাদে নিয়ে যান। তদানুসারে এই নাট্যকলা মর্তে প্রচার করবার জন্তে নহব কৃতান্তি হয়ে ভরতকে অহরোধ

করেন। তিনি বলেন—আমার পিতামহের প্রাসাদের অন্তঃপুরে পুরনারীদের কাছে উর্বশী এই কলার ব্যাখ্যা করেছিলেন। কিন্তু উর্বশীর অন্তর্ধানে আমার পিতামহ যখন বিরহে অস্থির হয়ে মৃত্যুমুখে পতিত হলেন তখন এই নাট্যকলা লুপ্ত হয়ে গেল। যাতে বিশেষ বিশেষ ভিত্তিতে যজ্ঞের সময় এই নাট্যকলা অহুত্বিত হয়ে স্বধ ও শুভ গুণনা করে তাই আমার ইচ্ছে। এতে আপনার খ্যাতি বিস্তার লাভ করবে। এই কথা শুনে ভরত তাঁর শতপুত্রকে শাপমুক্ত করার জন্তে এবং নাট্যকলা প্রচারের জন্তে মর্তে প্রেরণ করেন।

পরম পুরুষার্থ—

পরমপুরুষার্থ প্রাপ্তির জন্ত নাট্যশাস্ত্র উপযোগী, কিন্তু কিভাবে এর প্রাপ্তি হয়? এই প্রশ্নের উত্তরে বলা যায়, সাধু ও নৃপতিদের চরিত্র রূপায়ণ নিরীক্ষণ করে ধর্মভাবের উদয় হয়। এই ভাবে ধর্মপ্রাপ্তি হয়। তাঁদের চরিত্র অভিনয় করে জীবনের বিভিন্ন ক্ষেত্রে চরম সাফল্য লাভ করা যায়। জীবনের এই সাফল্যই হচ্ছে অর্থ অর্থাৎ প্রয়োজন। সঙ্গীতের দ্বারা আকৃষ্ট হয়ে রমনীরা আত্মসমর্পণ করে। একেই বলা হয়েছে কাম। শিব অর্থাৎ হৃদয়কে পূজা করে চরম জ্ঞান লাভ করা যায় এবং এই জ্ঞানের দ্বারাই মোক্ষ লাভ করা যায়। এর মাধ্যমে সকল রকম জ্ঞান, শিল্পকলা প্রভৃতি ও কর্ম রূপায়িত হয়। প্রাচীন সঙ্গীত শাস্ত্রে ‘পরম পুরুষার্থের’ এই ভাবে ব্যাখ্যা করা হয়েছে।

নাট্যের উপযোগিতা—

নাট্যাচার্য ভরত নাট্যের উপযোগিতা সম্বন্ধে বলেছেন দুঃখার্ভ, শ্রমার্ভ, শোকার্ভ ও তপস্বীজনের চিন্তাবিনোদনের জন্ত এর সৃষ্টি। নাট্য ধর্ম, যশ, আয় ও বুদ্ধি বৃদ্ধি করে এবং জনসাধারণকে নানাবিধে উপদেশ দান করে। মূনি ভরত ও নন্দিকেশ্বর উভয়েই বলেছেন যে, নাট্য এবং নৃত্য সর্বদা যদি সম্ভব না হয়, তবে পূর্বকালে অবশ্য দর্শনীয়। রাজ্যাভিষেক, বিবাহ, প্রিয় সঙ্গমে, নগর প্রবেশে, পুত্রজন্মে প্রভৃতি মঙ্গল কাজে অবশ্য করণীয়।

দৃশ্যকাব্য—

নাট্য ও নৃত্যকে দৃশ্যকাব্য বলা হয়েছে। দৃশ্যকাব্য দুই রকম—বাক্যার্থাভিনয় ও পদার্থাভিনয়। নাট্যকে বাক্যার্থাভিনয় বলা হয়েছে। কারণ নাটক বাচিক প্রধান ও রস প্রধান। নৃত্যকে পদার্থাভিনয় বলা হয়েছে। কারণ গীতের পদকে অভিনয়ের সাহায্যে প্রকাশ করা হয় এবং এটা

ভাবপ্রধান। নাট্যকে অবস্থানকৃতিও বলা হয়। রসাধ্যায়ে এ সম্বন্ধে আলোচনা করেছি।

ধর্মী—

মুনি ভরতের মতে অভিনয়ের লক্ষণ দুইকম—লোকধর্মী, নাট্যধর্মী। স্বাভাবিক ভাবযুক্ত, শুদ্ধ, অবিকৃত, সাধারণের জীবিকা ও কার্যকলাপ সংক্রান্ত এবং অঙ্গলীলাবিবর্জিত, স্বাভাবিক অভিনয়যুক্ত, নানারকম জ্ঞী ও পুরুষাশ্রিত যে নাট্য তাই লোকধর্মী। নাট্যধর্মী সম্বন্ধে নাট্যাচার্য বিশদ বিবরণ দিয়েছেন। তিনি বলেছেন অতিবাক্য, ও কার্যকলাপযুক্ত, অলৌকিক শক্তি সম্পন্ন, অতিভাষিত, লীলায়িত অঙ্গহার যুক্ত অভিনয়, নাট্য লক্ষণযুক্ত, স্বর ও অলঙ্কার যুক্ত, স্বর্গ ও দিব্যপুরুষাশ্রিত যে নাট্য তা নাট্যধর্মী বলে কথিত। লোকে প্রসিদ্ধ দ্রব্য যখন মূর্ত হয়ে অভিলাষ যুক্ত হয়ে নাট্যে প্রযুক্ত হয় তখন তা নাট্যধর্মী। নিকটে উক্ত বাক্য পরস্পর না শোনা এবং অহুক্ত বাক্য শোনা নাট্যধর্মী বলে অভিহিত। শৈল, যান, বিমান, চর্ম, কর্ম, আবুধ (অস্ত্র), ধ্বজ মূর্তরূপে ব্যবহৃত হলে নাট্যধর্মী হয়। সুন্দর অঙ্গবিশ্রাস ও উৎকৃষ্ট পদক্ষেপে নৃত্য ও গমন নাট্যধর্মী বলে অভিহিত। লোকের মনঃস্থ ও নানা কার্যাত্মক স্বভাব আঙ্গিকাভিনয় যুক্ত হলে তা নাট্যধর্মী। নানাবিধিসমাপ্রিত রঙ্গমঞ্চসংক্রান্ত যে কক্ষবিভাগের কথা বলা হল তা নাট্যধর্মী, সকলের সহজভাবে, অভিনয়ের প্রয়োজনোদ্ভূত সকল কিছু অঙ্গভঙ্গি, অলঙ্কার নাট্যধর্মী বলে কথিত।

শাক্তদেবও ধর্মী নিয়ে আলোচনা করেছেন। তাঁর মতে লোকধর্মীর দুটি ভেদ,—চিন্তাবৃত্ত্যর্পিকা ও বাহ্যবস্তুরকারিনি। চিন্তাবৃত্ত্যর্পিকা চিন্তাবৃত্তিকে প্রকাশ করে; যথা গর্ব, অহঙ্কার, প্রভৃতি বোঝাতে নট শিরে পতাক হস্তের প্রয়োগ করেন। বাহ্যবস্তুর অঙ্গকরণ করলে তা বাহ্যবস্তুরকারিনি হয়, যথা—পদ্মকোশ হাতের ঘারা কমল প্রভৃতির অঙ্গকরণ; নাট্যধর্মী হচ্ছে সৌকুমার্য্যঙ্গিকা, কৈশিকীবৃত্তি আশ্রিত। এতে দুইকম ভেদ আছে—একটিতে বিশুদ্ধ কৈশিকীবৃত্তি অবলম্বন করতে হবে, অপরটিতে আংশিক লোকবৃত্তির আশ্রয় নিতে হবে। নাট্যধর্মীতে ঐতিহাসিক ঘটনাবলী অতিক্রম করে প্রয়োজনানুসারে ঘটনার কল্পনা করা হয় এবং এতে স্বাভাবিক চিন্তাবৃত্তির বিপরীত রূপায়ণেরও অবকাশ আছে। এতে বিভিন্ন রকমের অঙ্গহারাতির অভিনয়ের প্রাধান্ত বিদ্যমান। জ্ঞী ও পুরুষ একে অস্ত্রের ভূমিকায় চরিত্রোচিত কর্তে অভিনয় করতে পারেন।

লোকধর্মী সম্বন্ধে বলা হয়েছে—এই নাটো স্বামী ও ব্যাভিচারী প্রভৃতি ভাবগুলি যথাস্থানে যথাযথভাবে প্রয়োগ করতে হবে। এতে স্বকল্প ও বিকল্প রূপগুলিও শুদ্ধভাবে প্রযোজ্য। এটি বর্তনাদি অঙ্গহার বিবর্জিত এবং এতে লোকপ্রসিদ্ধ বৃত্তান্ত বিস্তৃতভাবে রূপায়িত হয়। এতে স্বী পুরুষ নিজ নিজ ভূমিকায় অবতীর্ণ হয় এবং এতে সঙ্গীতের প্রাচুর্য থাকে। আঙ্গিকাত্মিনয়ে ধর্মীর-দুই ভেদই প্রদর্শিত হয়। বাচিকাভিনয় হচ্ছে লোকধর্মী। কিন্তু বাচিকাভিনয় যখন রাগবদ্ধ হয়ে আঙ্গিকাভিনয়ে ব্যবহৃত হয় তখন নাট্যধর্মী হয়। আহাৰ্শাভিনয়ে হার, কেয়ুরাদিভূষণ লোকধর্মী। কিন্তু ক্ষুণ্ণত ধ্বজ-বানাদি, ভূষণ হচ্ছে নাট্যধর্মী। সাত্ত্বিকাভিনয়েও নটের দ্বারা প্রদর্শিত শুভ, শ্বেদ, রোমাঞ্চ প্রভৃতি অষ্টসাত্ত্বিকভাব লোকধর্মী। কিন্তু এই সাত্ত্বিকভাবগুলি হস্তাভিনয়ের দ্বারা প্রদর্শিত হলে নাট্যধর্মী হয়।

নাট্যের প্রয়োগে সঙ্গঠ হয়ে নাট্যকে সম্যক সাফল্যমণ্ডিত করবার জন্তে দেবতার। নানা উপকরণ দ্বারা ভরতের পুত্রদের সাহায্য করেন। শত্রু দিলেন ধ্বজ, ব্রহ্মা দিলেন কুটিলক (বিদুষকের ব্যবহারের উপযোগী জলপাত্র), সূর্য্য দিলেন ছত্র, শিব দিলেন সিদ্ধি, পবন দিলেন ব্যজন, বিষ্ণু দিলেন সিংহাসন, কুবের দিলেন মুকুট, সরস্বতী দিলেন অভিনয়ের বানী, অংশিষ্ট দেবতার। যক্ষ, রক্ষ, গন্ধর্ব ও পন্নগরা দিলেন ভাব, রস, রূপ, বল প্রভৃতি।

পূর্বরঙ্গবিধি শ্রবণ করবার পর মুনরা ভরতকে পাঁচটি প্রশ্ন করেন নাট্যসম্বন্ধে। প্রথম প্রশ্ন হচ্ছে নাট্যবিচক্ষণরা নাট্যে রসের ব্যাখ্যা কি ভাবে করেছেন? ভাব কাকে বলে এবং তাতে কি ভাবায়? সংগ্রহ, কারিকা ও নিরুক্ত কাকে বলে? তাঁদের প্রশ্ন শুনে নাট্যাচার্য ভরত তার উত্তর দিয়েছিলেন এই ভাবে—স্বত্র ও ভাষ্যের বিস্তারিত বর্ণনার সংক্ষেপকে কারিকা বলা হয়। রস ও ভাব সম্বন্ধে রসাধ্যায়ে আলোচনা করা হয়েছে। রস, ভাব, অভিনয়, ধর্ম, বৃত্তি, প্রবৃত্তি, সিদ্ধি, স্বর, আতোক্ত, গান ও রঙ্গ হল নাট্যের সংগ্রহ। পূর্ব সিদ্ধান্ত নিষ্পন্ন করতে যে ব্যাখ্যা করা হয়, তাকে নিরুক্ত বলা হয়।

বৃত্তি ও প্রবৃত্তি—

ভোজের মতে বৃত্তি, প্রবৃত্তি ও রীতি নিত্যসম্বন্ধী। নাট্যশাস্ত্রানুসারে চার রকম বৃত্তির উল্লেখ আছে—ভারতী সাত্ত্বতী, কৈশিকী ও আরভতী। বৃত্তি বলতে চেষ্টা অথবা ক্রিয়াকে বোঝায়। এই চারটি বৃত্তির ওপর নাট্য প্রতিষ্ঠিত

“চতশো বৃত্তয়ো হ্যেতা যান্ন নাট্য প্রতিষ্ঠিতম্”। এর মধ্যে ভারতী, সাস্বতী ও আরভটী পুরুষের উপযোগী। নীলকণ্ঠ যখন কৈশিকী বৃত্তির প্রয়োগ করেন তখন নাট্যাচার্য ভরত তা প্রত্যক্ষ করে বুঝেছিলেন যে, এ কেবল মাত্র স্ত্রীলোকদের পক্ষেই সম্ভব, পুরুষের পক্ষে নয়। নাট্যাচার্য ভরত ব্রহ্মার কাছে প্রার্থনা করলে ব্রহ্মা মন থেকে অঙ্গরাদের সৃষ্টি করেন এবং এই অঙ্গরাদাই কৈশিকী বৃত্তির প্রয়োগ করে। সাহিত্য দর্পণে এই চারটি বৃত্তির প্রসঙ্গে বলা হয়েছে “চতশো বৃত্তয়ো হ্যেতা সর্বনাট্যাশ্চ মাতৃকাঃ।” সঙ্গীত রত্নাকরে বৃত্তির উৎপত্তি সম্বন্ধে বলা হয়েছে যে, ঋগ্বেদ থেকে ভারতী, যজুর্বেদ থেকে সাস্বতী, অথর্ব বেদ থেকে আরভটী ও সামবেদ থেকে কৈশিকীর জন্ম হয়েছে। ভোজ বলেছেন—বৃত্তি হচ্ছে অহুভব। বুদ্ধি থেকে এর জন্ম, চেষ্টা-বিশেষ: বিদ্যাসক্রমঃ। অভিনব গুপ্ত একে বলেছেন—‘ব্যাপার’ এবং আনন্দবর্ধন বলেছেন ‘ব্যবহার’। ভোজ বলেছেন কাজের ধরণ বা প্রবৃত্তি হচ্ছে ‘বৃত্তি’। ডঃ রাধবন ইংরেজীতে এর অনুবাদ করেছেন “Temper and atmosphere of the Situation.”

বৃত্তির উৎপত্তি—(নাট্যাশাস্ত্রে বৃত্তির সম্বন্ধে এইভাবে ব্যাখ্যা আছে।)

ভারতী—ভগবান বিষ্ণু যখন পৃথিবীকে এক সাগরে পরিণত করে অনন্ত শস্যায় শয়ন করেছিলেন তখন বীর্ষ ও মদে উন্নত হয়ে দুই অঙ্গুর মধু ও কৈটভ যুদ্ধ করার জন্য খুব তর্জন করেছিল। তারা নানারকম কর্কশ বাক্য বলতে বলতে দুই বাহু বিমর্দিত করে, মুষ্টি ও জাহ্নু দ্বারা অক্ষয় ভগবানের সঙ্গে যুদ্ধ করেছিল। বাক্যের এই প্রয়োগকে শ্রীমধুসূদন ‘ভারতী’ বৃত্তি বলে অভিহিত করেন। ভারতীবৃত্তি সংক্ৰান্তবাক্য প্রধান। একে বাগ্‌বৃত্তিও বলা চলতে পারে। বাচিক অভিনয়ের দ্বারা এর ভাব প্রকাশিত হয়। এই বৃত্তি সাধারণতঃ পুরুষদের করণীয়। করুণ ও অদ্ভুত রসে ভারতী হয়।

সাস্বতী—শাক্‌ নামে ধনুর বরিত, দীপ্ত স্তোত্র, অসংব্রান্ত, সত্ত্বর দ্বারা সাস্বতী সৃষ্টি হ’ল। সাস্বতী মনের সত্ত্বভাব প্রকাশক। স্তব্ধায়া এটি মনো-ব্যাপার প্রধান। এর দ্বারা শৌর্ধ, ত্যাগ, দয়া প্রভৃতি প্রকাশ করা যায়। বীর ও অদ্ভুত রসে সাস্বতী বৃত্তি হয়।

কৈশিকী—ভগবানের লীলা থেকে উদ্ভূত বিচিত্র অঙ্গহার সমূহের দ্বারা কৈশিকী বোধেছিলেন তাতে কৈশিকী বৃত্তির সৃষ্টি হয়েছিল। এই বৃত্তি উন্নাসদীপ্তা

এবং শৃঙ্গারনির্ভরা। যা সৌকুমার্য দ্বারা মণ্ডিত তাই কৈশিকী বৃত্তি। শৃঙ্গারে ও হান্তে কৈশিকীবৃত্তি হবে।

আরভটী— সংরম্ভ ও আবেগবহুল নানা চারী থেকে উদ্ভূত নিযুক্ত করণ থেকে আরভটীর সৃষ্টি হল। আরভটী কায়সম্ভবা অর্থাৎ শরীরের সঙ্গে যুক্ত। মায়া, ইন্দ্রজাল, সংগ্রাম, ক্রোধ আরভটীর অন্তর্ভুক্ত। ভয়ানক, বীভৎস ও রোদ্রে আরভটী বৃত্তির প্রয়োগ হয়।

দেশভেদে বিভিন্ন প্রকার বৃত্তির প্রয়োগ ছিল। দাক্ষিণাত্যে শৃঙ্গার রসযুক্ত কৈশিকী বৃত্তির প্রচলন ছিল। পশ্চিমদেশে ধর্মের প্রাধান্য বলে সাত্ত্বী বৃত্তির প্রয়োগ ছিল। উত্তর ভারতে ভারতী, আরভটী ও সামান্ত কৈশিকীরও প্রয়োগ ছিল, পূর্ব ভারতে ভারতীর প্রয়োগ ছিল।

শাস্ত্রে বলা হয়েছে বৃত্তিহীন কাব্য, গীত, ও নৃত্য শোভা পায় না। নাট্যশাস্ত্রে চার রকম প্রবৃত্তির উল্লেখ আছে, যথা—আবন্তী, দাক্ষিণাত্যা, পাঞ্চালী, ওচুমাগধী। কিন্তু প্রবৃত্তি কি? যুনি ভরত এর বিশ্লেষণ করেছেন—

“পৃথিব্যাং নানাদেশবেষভাষাচার্য্য বার্তাঃ খ্যাণয়তীতি বৃত্তিঃ প্রবৃত্তিচ্চ-
নিবেদনে।” পৃথিবীর নানাদেশের বেশভূষা, ভাষা ও আচার ব্যবহারের বার্তা প্রচার করে বলেই ভারতী প্রভৃতিকে বৃত্তি বলা হয়েছে এবং যে যে দেশে যে যে প্রবৃত্তির প্রয়োগের প্রাধান্য ছিল, প্রবৃত্তিগুলির নামকরণ সেই অঙ্গুসারেই হয়েছে। অভিনব গুণ প্রবৃত্তি শব্দের দ্বারা জ্ঞানকে লক্ষ্য করেছেন। তিনি বলেছেন—“নিবেদনে নিঃশেষণে বেদনে জ্ঞানে প্রবৃত্তিশব্দঃ।” ভোজ প্রবৃত্তি ও রীতি সম্বন্ধে এইরকম ব্যাখ্যা করেছেন—প্রবৃত্তি “বেশ বিস্তার ক্রমঃ” এবং রীতি হচ্ছে—“বচন-বিস্তার-ক্রমঃ।” সিংহভূপাল প্রবৃত্তি বলতে প্রাদেশিক ভাষা, ক্রিয়া ও বেশ বলেছেন।

সিদ্ধি—

নাট্যাচার্য বলেছেন সকল অভিনয় সিদ্ধির প্রয়োজনে প্রতিষ্ঠিত। বাক্য, সঙ্গ ও অঙ্গ থেকে জ্ঞাত এবং নানা ভাব ও রসাপ্রতি সিদ্ধি বিবিধ—দৈবিকী ও মাহুঘী। মাহুঘী সিদ্ধির দশটি অঙ্গ। দৈবিকী সিদ্ধি তিন রকম।

অভিনয়—নাট্য ও নৃত্য পরস্পর বিনিষ্ঠ-সম্বন্ধী। উভয়ই অভিনয়কে আশ্রয় করে। অভিনয়কে চারটি ভাগে ভাগ করা হয়েছে—আঙ্গিক বাচিক আহাৰ্য ও সাঙ্গিক।

আঙ্গিক—অঙ্গসমূহের দ্বারা নির্দেশিত অভিনয়কে ‘আঙ্গিক’ অভিনয় বলা হয়।

বাচিক—বাক্যের দ্বারা বিব্রচিত অভিনয়কে ‘বাচিক’ অভিনয় বলা হয়।

আহাৰ্য্য—শরীরের অলঙ্করণকে ‘আহাৰ্য্য’ অভিনয় বলা হয়।

সাঙ্গিক—সাঙ্গিক ভাব দ্বারা নট বিভাবিত হলে তা সাঙ্গিক অভিনয় হয়।

নৃত্য ও নৃত্ত—নাট্যাচার্য ভরত নৃত্ত ও নৃত্যের ভেদে কোন ভেদ রাখেন নি। কিন্তু পরবর্তী নাট্যশাস্ত্রকাররা নৃত্য ও নৃত্তের ভেদে প্রভেদ করেছেন। তাঁরা নৃত্ত, নৃত্য ও নাট্যকে একত্রে সঙ্গীত বলেছেন।

মার্গ ও দেশী—মার্গ ও দেশীভেদে নৃত্য দুইকম। মার্গ সম্বন্ধে পরবর্তী নাট্যশাস্ত্রকাররা বলেছেন—“নৃত্যবেদিনাং মার্গশব্দেন প্রসিদ্ধমিতি। ক্রহিণেন বহুদ্বিষ্টে প্রযুক্তং ভরতেন চ। মহাদেবস্ত পুরতঃ তন্মার্গাখ্যাং বিযুক্তিদম্। বা ক্রহিণের (ব্রহ্মার) দ্বারা কথিত, ভরত বা মহাদেবের পুরোভাগে প্রয়োগ করেছিলেন, তা মার্গ আখ্যা লাভ করেছে। এই মার্গ নৃত্য মুক্তি দান করে। নাট্য, নৃত্য, নৃত্ত, গীত, বাজ্য প্রভৃতি এর অন্তর্ভুক্ত। সঙ্গীত রচাকরে বলা হয়েছে যে, আঙ্গিক, বাচিক, সাঙ্গিক এবং আহাৰ্য্য এই চারপ্রকার অভিনয়যুক্ত ভাবের অভিব্যঞ্জক নৃত্যই মার্গ নামে অভিহিত হয়। আর চতুর্বিধ অভিনয় বর্জিত সাধারণ গাঙ্গবিক্ষেপই হচ্ছে নৃত্ত। আর এই নৃত্তকেই ‘দেশী’ বলা হয়েছে। পরবর্তীকালের সঙ্গীতশাস্ত্রকাররা বলেছেন—

“দেশে দেশে তু সঙ্গীতং তদেনীত্যভিধীয়তে।” বা দেশে দেশে প্রচলিত তাই দেশী সঙ্গীত।

অভিনয় দর্পণে নৃত্যবিধির এই রকম পরিচয় আছে—

“আন্ত্রেন লঘয়েৎ গীতং হস্তেনাৰ্থ প্রদর্শয়েৎ।

চক্ষুৰ্ভ্যাং দর্শয়েন্তাবং পাদাভ্যাং তালমাদিশেৎ।”

“বতো হস্তস্ততো দৃষ্টিৰ্ভতো দৃষ্টিস্ততো মনঃ।

যতো মনস্ততো ভাবো যতো ভাবস্ততো রসঃ।”

নৃত্তং বাজ্যানুগং শ্রোতবৎ বাজ্য গীতানুবর্তি চ।”

মুখে গান, হাতের দ্বারা অর্থ প্রদর্শন, নয়নের দ্বারা ভাব এবং পদচর্যের দ্বারা ভাল দেখাতে হয়। যেখানে হাত সেইখানে দৃষ্টি, যেখানে দৃষ্টি সেখানে মন, যেখানে মন, সেইখানে ভাব এবং যেখানে ভাব সেইখানেই রস। নৃত্যকে অনুসরণ করে ও বাস্তব গীতের অনুসারী হয়।

নাট্যকে দশটি ভাগে ভাগ করা হয়েছে—নাটক, প্রকরণ, অঙ্ক, ব্যায়োগ, সমবকার, ডিম, ইহয়ুগ, ভাণ, বীথি ও প্রহসন। এ ছাড়া ১৮টি উপরূপক আছে—নাটিকা, প্রেক্ষণ, তোটকবর্ণ, শটক, গোষ্ঠী, সংলাপক, শিল্পক, ভাণ, হল্লীসক, রাসক, উল্লপক, ত্রীগদিতা, প্রস্থান, নাট্যরাসক, প্রেষণ, দূরমল্লিকা, শালিকা ও কাব্য। এই সব রূপক ও উপরূপকের আলোচনা করতে গিয়ে নাট্যাচার্য এবং তাঁর পরবর্তী শুনীরা নৃত্য, গীত ও বাস্তব ব্যাপক আলোচনা করেছেন। কারণ এইগুলির অধিকাংশই নৃত্যগীতসম্বলিত।

কিঞ্চিৎ ধর্মপ্রধান রূপক হলে ‘নাটক’ হয়। ‘প্রকরণ’ হচ্ছে জীড়াপ্রধান। সমবকার সৌন্দর্যাত্মক ও এতে কৈশিকীবৃত্তির প্রয়োগ হয়। একটিমাত্র পাত্র বধন অঙ্গভঙ্গীর সঙ্গে নুসিংহ শূকরাদির বর্ণনা করেন, তখন তাকে ‘ভাণ’ বলা হয়। এতে ভাললয়সম্বিত দেশীয় ভাষায় গীতের ব্যবহারও আছে। সঙ্গীতমকরন্দ অনুসারে ভাণ একাক্ষ নাটিকা। এতে একজনমাত্র পাত্র থাকে। এতে কৈশিকীবৃত্তি অবলম্বন করা হয় এবং বীর, শূনার, সৌভাগ্য প্রভৃতি স্মৃতিত হয়। শব্দ প্রভৃতি বাস্তব হিসেবে ব্যবহৃত হয়। উপরূপকের ভেতর নাটিকা, রাসক প্রভৃতিতে নৃত্য থাকে। ১৮টি উপরূপক ছাড়া ভোষিকা, বিদগক, ভাণিকা, রাসকীড়া প্রভৃতি নৃত্যপ্রধান নাট্যেরও উল্লেখ দেখা যায়। ভোজ ১৮টি উপরূপকের মধ্যে গোষ্ঠী, নর্তনক ও কাব্য প্রভৃতির উল্লেখ করেছেন যেগুলি নৃত্যপ্রধান। নাট্যকার সংজ্ঞা দেওয়া হয়েছে—“বহুনৃত্যগীতপাঠ্য-রতি সম্ভোগাত্মিকা চৈব”। নাট্যিকাতে স্ত্রী চরিত্র বেশী থাকে, চার অঙ্গবিশিষ্ট হয় এবং বহু নৃত্যগীতের সমাবেশ থাকে—“স্ত্রীপ্রায় চতুরঙ্গিকা।” নারক ধীরললিত ও নৃণ হবেন। নায়িকা নৃপবংশজ, নবানুযাগা অথবা সংগীতব্যাপ্ততা ও নৃত্য পারদর্শিনী হবেন।

রাসক—এতে অনেক নর্তকী অংশ গ্রহণ করেন। রাসক বিভিন্নরকম ভাললয়ে অঙ্গভূত হয়। এতে উর্ধ্বসংখ্যা চৌষটিটি যুগল অংশ গ্রহণ করতে পারেন। সঙ্গীতদামোদরের মতে এটি একাক্ষ, এতে স্ত্রীধার নেই। তবে এটি

অনেকার্ঘবাচক নান্দীযুক্ত এবং এতে কৈশিকী ও ভারতীবৃত্তির যোগ থাকে। সাহিত্য দর্পণে এইরকম বিবরণ আছে—রাসক পঞ্চপাত্র যুক্ত ও ভাষা বিভাষা সংযুক্ত হবে। এতে কৈশিকী ও ভারতী বৃত্তি থাকবে। এটি একাক্ষ, স্তম্ভ-ধারহীন ও উৎকৃষ্ট নান্দীযুক্ত। এতে খ্যাত নায়িকা ও মূৰ্খ নায়ক থাকে। এটি উদাত্ত ভাব সমন্বিত হয় এবং এতে মৃধ, প্রতিমুখ ও সন্ধি থাকে।

নাট্যরাসক—এটি একাক্ষ ও বহু তাললয় সমন্বিত। এতে উদাত্ত নায়ক এবং উপনায়ক থাকবে ও শৃঙ্খার রসাপ্তত 'রাসক সজ্জিকা' নায়িকা থাকবে। এটি দশরকম লাস্ত্রাক্ষযুক্ত হবে। এতে শুধুমাত্র সন্ধি নয়, কখনও কখনও প্রতিমুখ থাকবে। ভোজের মতে নাট্যরাসক বসন্তকালে শুধুমাত্র নারীদের দ্বারা অহস্তিত হয়। এতে অঙ্গহারের সাহায্যে পিণ্ডী ও ভেঙক রূপায়িত হয়। সমবেতভাবে এই সকল বিভিন্ন অঙ্গহারের সমাবেশে নানা রকম ভঙ্গী প্রদর্শিত হয়। ভোজ নাট্যরাসককে 'চর্চরী' বলেছেন। হর্ষের রত্নাবলীতে বসন্তকালের নৃত্যকে চর্চরী বলা হয়েছে। চর্চরীকে একরকম তাল ও গীতও বলা হয়েছে। ভোজের মতে এতে বাস্তকররা ছন্দোবদ্ধ অক্ষর ও সঙ্গীত ব্যবহার করেন। এর অস্ত্রে মঙ্গলাচরণ থাকে। কথিত আছে, কীর সমুদ্রে অমৃত লাভের পর দেবতারা আনন্দে এই রকম নৃত্য করেছিলেন। 'হরবিজয়ে' রাজনক রত্নাকর 'রাসক' অথবা নাট্যরাসককে রাসকক বলেছেন। বাৎস্যায়নের কামসূত্রে হল্লীসক ও নাট্যরাসক সম্বন্ধে বলা হয়েছে—হল্লীসকং ক্রীড়ানকৈঃ গায়নৈর্নাট্যরাসকৈঃ^১। অর্থাৎ হল্লীসক ক্রীড়াপ্রধান এবং নাট্য রাসক গীতপ্রধান।

বিলাসিকা—বিলাসিকা দশলাস্ত্রাক্ষযুক্ত এবং শৃঙ্খারবহুল। এতে বীট, বিদূষক ও গীঠমর্দনের সমাবেশ থাকবে, সন্ধি ও নায়কবর্জিত হবে। বিষয় বস্তু সংক্ষিপ্ত এবং নেপথ্য (বেশরচনা) অতি উত্তম হবে। এটি শৃঙ্খার প্রধান হেতু দর্শকের মনে শৃঙ্খাররসের সৃষ্টি করে বলেই এর নাম 'বিলাসিকা'।

হল্লীসক - মঙ্গলাকারে নৃত্যকে 'হল্লীসক' বলা হয়। এতে একজন পুরুষ নর্তক থাকেন এবং অবশিষ্ট সকলেই স্ত্রীলোক। গোপাঙ্গনাদের নিয়ে শ্রীহরি এইরকম নৃত্য করেছিলেন। অলঙ্কার পরিচ্ছেদে ভোজ বলেছেন, ছুটি বিশেষ

১। মধ্যমপাত্রের ব্যবহার্য ভাষা—মহারাত্রী, পৌরসেনী প্রভৃতি

২। হীনপাত্রের ব্যবহার্য ভাষা—চাণালী, শাবরী প্রভৃতি।

তালে নাচলে ‘হরীসক’ নৃত্য রাস নৃত্যে পরিণত হয়,—“তদিদং হরীসকমেব তালবন্ধবিশেষযুক্তং রাসম এবোত্যাচ্যতে।” “সাহিত্য দর্পণে” বলা হয়েছে যে, সপ্তাষ্টাদশ জ্ঞী ও একজন পুরুষ থাকবেন। এটি কৈশিকীযুক্তি সঙ্কুল ও বহুতাল-লয়-সম্বিত হবে। মুখান্তে সন্ধি থাকবে। ‘শৃঙ্গার প্রকাশ’ ও ‘নাট্যদর্পণে’ একইরকম ব্যাখ্যা আছে। এতে সংস্কৃত অথবা শৌরসেনী ভাষা ব্যবহৃত হবে।

আসারিত—হরিবংশে ও নাট্যশাস্ত্রে ‘আসারিত’ নৃত্য সম্বন্ধে সামান্য পার্থক্য আছে। হরিবংশে বলা হয়েছে যে প্রথম নর্তকী প্রবেশ। অভিনয় প্রদর্শন, তাল ও ছন্দের অহুযায়ী অঙ্গহার প্রয়োগ এবং পরিশেষে দেবতার স্থানে গিয়ে নৃত্য প্রদর্শন। নাট্যাচার্য ভরত তাণ্ডব লক্ষণে আসারিত নৃত্যের বর্ণনা দিয়েছেন—কূতপবিভ্রাসের পর নর্তকী ‘আসারিত’ নৃত্য করবে। কূতপবিভ্রাসের পর উপোহণ শেষ হলে নর্তকী তাণ্ডবাত্তের তালে তালে বিত্তক করণ সহযোগে নৃত্য করবে। এর সঙ্গে যে বাজ্যযন্ত্রের প্রয়োগ হবে তাতে জাতিরাগের বিকাশ থাকবে। বৈশাখ স্থানকে অবস্থিত সর্বরেচককারিনী নর্তকী সঙ্গীতের সঙ্গে চারীর প্রয়োগ করে অঙ্গলিতে ফুল নিয়ে যথেষ্ট প্রবেশ করবে। হাত, পা, কটি ও গ্রীবার রেচক প্রদর্শনের পর পুষ্পাঞ্জলি দান করে দেবতাদের প্রণাম করে নৃত্য আরম্ভ করবে। এই সময় গীত বা বাজ্যের সমাবেশ থাকবে না। কিন্তু অঙ্গহার প্রয়োগের অহুযায়ী বাজ্যের প্রয়োগ হবে।

সৌষ্ঠব—ব্যায়ামের ব্যাখ্যা করতে গিয়ে নাট্যাচার্য সৌষ্ঠবের উল্লেখ করেছেন। তাঁর মতে যদি কটিদেশ ও কর্ণ সমরেখায় ও কহুই, স্বক্ক যন্তক সমানভাবে থাকে এবং বন্ধ যদি সমুন্নত হয় তাহ’লে তাকে ‘সৌষ্ঠব’ বলে। অর্থাৎ অঙ্গ প্রত্যঙ্গের স্তূহ সমাবেশের নাম সৌষ্ঠব। নৃত্য ও নাট্যে সৌষ্ঠবহীন অঙ্গ শোভা পায় না। উত্তম ও মধ্যম পাণ্ডুর এই সৌষ্ঠব সম্পাদনের জ্ঞাত বিশেষ যত্নবান হওয়া উচিত। কারণ নৃত্য ও নাট্য সম্পূর্ণ ভাবে সৌষ্ঠবের ওপর প্রতিষ্ঠিত। অচঞ্চল, অকুন্ত, সরগাঙ্গ, অহুত্যাচ ও চলপাদ—এইভাবে সৌষ্ঠবাক্ষ প্রযোজ্য।

রেখা—‘রেখা’ বলতে কতকগুলি মনোমুগ্ধকর ভঙ্গী অথবা অঙ্গ প্রত্যঙ্গের যথাযথ সন্নিবেশ বোঝায়—‘অঙ্গপ্রত্যঙ্গকানাং যঃ সন্নিবেশো যথোচিতঃ। সৈবোক্তা জনতাচিন্তনয়নানন্দদায়িনী ইতি রেখা।’ ‘সঙ্গীত রত্নাকর’ ও ‘সঙ্গীত দর্পণে’ বলা হয়েছে যন্তক, নেত্র, কর প্রভৃতি অঙ্গ ও প্রত্যঙ্গ সমূহের

অনচিত্তহারী সন্নিবেশের নাম রেখা। Mirror of Gesture এ অঙ্ক সৌষ্ঠব ও অবয়ব সঙ্গিতিকে রেখা বলা হয়েছে।

সন্ন—শাক্তদেব বলেছেন “সন্ন স্বস্থানবিশ্রান্তঃ নিষন্নঃ অচল স্থিতি।” অর্থাৎ স্বস্থানে বিশ্রামরত অবস্থার নাম ‘সন্ন’ এবং সম্পূর্ণ ভাবে নিশ্চল অবস্থানের নাম ‘নিষন্ন’।

কলাস—নৃত্যকালীন সাময়িক বিরক্তিকে ‘কলাস’ বলে। এতে বাস্তবকর একই সময় নিজ নিজ বাস্তবতায় আঘাত করলে পাত্র চিত্তার্পিতের মত নিশ্চল থাকবে।

চতুরঙ্গ—নাট্যশাস্ত্রে বলা হয়েছে যে, বৈষ্ণব স্থানে যদি হাতছাটি ষুগপৎ কটি ও নাভি দেশে সঞ্চালিত হয় এবং বক্ষদেশ সমুন্নত থাকে, তা’হলে চতুরঙ্গ হয়। “কটীনাভিচরৌ হস্তৌ বক্ষশ্চৈব সমুন্নতম। “বৈষ্ণবস্থানমিত্যঙ্গং চতুর-
ঙ্গমুদাহৃতম্।” নৃত্যহস্তের ভেতর চতুরঙ্গ মূত্রার উল্লেখ আছে। চতুরঙ্গ তালের উল্লেখও পাওয়া যায়।

ভ্রমরী—নাট্যশাস্ত্রে ষোলরকম চারীর মধ্যে একটির নাম ‘ভ্রমরী’। সঙ্গীত রত্নাকরে ৩৬ রকম উৎপুতিকরণের মধ্যে ভ্রমরীর উল্লেখ আছে, যেমন বাহু ভ্রমরী, অন্তঃভ্রমরী, ছন্নভ্রমরী, তিরিগভ্রমরী, অলগভ্রমরী, চক্রভ্রমরী, উচিত্তভ্রমরী, শিরো-ভ্রমরী ও দিগ্ভ্রমরী। নাট্যশাস্ত্রে ভ্রমরীর ইঙ্গিত আছে। মতান্তরে ভ্রমরী সমগ্র দেহের ভঙ্গীবিশেষ। পদ্মপুরাণে বলা হয়েছে যে, সমুন্ন পুত্র জালঙ্ঘর দেবতাদের বিতাড়িত করলে দেবতারা ব্রহ্মার সঙ্গে হরের কাছে উপস্থিত হন। হর তখন প্রত্যেক দেবতাকে নিজ নিজ তেজ বিকিরণ করে অস্ত্র প্রস্তুত করতে বললেন। এই সকল তেজ একত্রীকৃত হলে কেউ তাকে ধরে রাখতে পারলেন না। তখন ভগবান শঙ্কু হস্ত করে সেই তেজের ওপর বাম পার্শ্বের পার্শ্ব (গোড়ালি) দ্বারা ভ্রমরী নৃত্য করতে লাগলেন। তারপর মহেন্দ্র প্রভৃতি দেবতারা তেজরাশির ওপর শঙ্করকে নৃত্য করতে দেখে বাস্তবনি করলেন। তখন থেকে নৃত্যের ভেতর ভ্রমরী নৃত্যও স্থান লাভ করল। অভিনয় দর্পণে সাত রকম ভ্রমরীর উল্লেখ আছে—উৎপুতভ্রমরী, চক্রভ্রমরী, গকড় ভ্রমরী, একপাদ ভ্রমরী, কুক্ষিত ভ্রমরী ও আকাশভ্রমরী এবং অঙ্গভ্রমরী।

উৎপুতভ্রমরী—উভয়পার্শ্বের দ্বারা সমপাদে অবস্থান করে উৎপন্ন পূর্বক সমস্ত দেহকে অন্তরালে প্রাণিত করলে উৎপুতভ্রমরী হয়।

চক্রভ্রমরী—পদব্বয় ভূমিতে বার বার ঘর্ষণ (ঘস্টিয়ে) করে দুইহাতে ত্রিণতাক ধারণ করে চক্রবৎ ঘুরলে চক্রভ্রমরী হয় ।

গুরুভ্রমরী—একটি পা তির্ধাগভাবে প্রসারিত করে (পেছনের) জাহ ভূমিতে স্পর্শ করাতে হবে । বাহুব্বয় সমাগ্ভাবে প্রসারিত করে ভ্রামিত (ঘোরান) করতে হবে ।

একপাদ ভ্রমরী—এক পায়ে ভর দিয়ে অপর পাটি ঘোরাতে হবে ।

কুঞ্চিত ভ্রমরী—জাহকে কুঞ্চিত করে ভ্রমণ (ঘোরা) করতে হবে ।

আকাশ ভ্রমরী—উৎপলন পূর্বক পাছুটি প্রসারিত এবং পরস্পর দূরে স্থাপিত করে সমস্ত অঙ্গকে ভ্রামিত করতে হবে ।

অঙ্গ ভ্রমরী—পাছুটি এক বিতস্তি অন্তরে (দূরে) রেখে অঙ্গকে ভ্রামণপূর্বক কেউ যদি স্থিতি আশ্রয় করে, তা'হলে তাকে অঙ্গ ভ্রমরী বলে ।

চালক—ঘোল রকম বাহুভঙ্গী যদি শোভমান ভঙ্গীতে হয়. তাহলে তাকে 'চালক' বলে ।

শুদ্ধবাহু—নৃত গীতহীন একক বাহুই 'শুদ্ধবাহু' নামে পরিচিত । গীত বা নৃত্যের বিরামের সময় শুদ্ধবাহু প্রয়োগ হয় ।

ভাণ্ডবাহু—পুঙ্খবাহু (চর্মজাতীয় বাহু-মুদঙ্গ ইত্যাদি) প্রদেশিনী (তর্জনী) দ্বারা আঘাত করলে ভাণ্ডবাহু বলে কথিত হয় । অর্থাৎ মুদঙ্গকে ভাণ্ডবাহু বলা হয়েছে ।

তোর্বক্রম—গীত, বাহু ও নৃত্যের একত্র সমাবেশকে ভাণ্ডবাহু বলে ।

ত্রিবলীবাহু—আমকাঠ সমুদ্ভূত বাহু বিশেষ । মঙ্গলবিজয়ে অথবা দেবালয়ে বাজান হয়ে থাকে ।

তিরিণ—একরকম ভ্রমরী । তির্ধগ্ভাবে ঘুরে জাহাকে বৃত্তিক করলে তিরিণ হয় ।

তাণ্ডব ও লাস্ত্র—নর্তনকে তাণ্ডব ও লাস্ত্র দুইভাগে ভাগ করা হয়েছে । নাট্যশাস্ত্রে দেখা যায় যে, মহেশ্বর স্বয়ং তাণ্ডব নৃত্য করে বিশেষ সমাদরের সঙ্গে তত্বকে শিক্ষা দেন এবং গীত ও বাহুর সাহায্যে এই নৃত্য প্রবর্তনের আদেশ দেন । মহেশ্বরের প্রিয় অহুতার তত্বকে লক্ষ্য করে এই নৃত্যের প্রবর্তন হয় বলে এর নাম তাণ্ডব—তত্ব+ব=তাণ্ডব । নাট্যাচার্য ভরত যদিও 'লাস্ত্র' ও তাণ্ডবের প্রয়োগ বিষয়ে নারী পুরুষের অধিকার সম্বন্ধে স্পষ্ট করে

কিছু বলেন নি. তথাপি ষাটশ অধ্যায়ের ২০১ নং শ্লোকে এর ইঙ্গিত পাওয়া যায়—

“উদ্ধতা যেহঙ্গহারাঃ স্যার্থাচার্যো মণ্ডলাশি বা .

তানি নাট্যপ্রয়োগজ্ঞৈর্গ কৰ্তব্যানি বোধিতাম্ ।”

নাট্যাচার্য বলেছেন—তত্ত্ব কর্তৃক প্রযুক্ত শৃঙ্গার-রস-সম্ভব স্নহুয়ার অঙ্গ-বিক্ষেপের নাম ‘তাণ্ডব’। “তথাহি স্নহুয়ার প্রয়োগশ্চ শৃঙ্গাররস সম্ভবঃ।” তস্ত তত্ত্বপ্রযুক্তস্ত তাণ্ডবস্ত বিধিক্রিয়াম (সংপ্রবক্ষ্যামীতিশেষঃ) ।”

নাট্যশাস্ত্রের টীকাকার অভিনব গুপ্ত তাঁর টীকায় বলেছেন—“বর্ধমানক—গীত-তানাত্তিনয়সম্বন্ধ ভয়োদিতং তাণ্ডবং বক্ষ্যতীতি ।” পরবর্তী নাট্যশাস্ত্র-কাররা তাণ্ডব ও লাস্ত্রের স্পষ্ট ভেদ নির্ণয় করেছেন। অভিনয় দর্পণে বলা হয়েছে—অনন্তর তত্ত্বর কাছ থেকে তাণ্ডবের জ্ঞান লাভ করে মুনীরা মর্ত্যের মাহুযদের সেই জ্ঞান শিক্ষা দিয়েছিলেন। পার্বতী বানাহরের ছহিতা উবাকে লাস্ত্র শিক্ষা দেন। সঙ্গীতরত্নাকরে বলা হয়েছে—নৃত্ত তাণ্ডব পর্যায়ভুক্ত এবং নৃত্য লাস্ত্র পর্যায়ভুক্ত। বর্ধমানক, আসারিত প্রভৃতি গীত, প্রাবেশিকী প্রভৃতি ক্রবা, তলপুপ্পুট প্রভৃতি করণ ও স্থিরহস্ত প্রভৃতি অঙ্গহার সমায়ুক্ত তত্ত্ব কর্তৃক উদ্ধত প্রয়োগের নাম ‘তাণ্ডব’ এবং স্নহুয়ার প্রয়োগের নাম লাস্ত্র। সঙ্গীত রত্নাকরের মতে তাণ্ডবের তিনটি ভেদ—‘বিষম, ‘বিকট ও ‘লঘু। ঋজু ভ্রমণাদিকে তিনি ‘বিকট’ বলেছেন। অঙ্গ করণ প্রয়োগকে তিনি ‘লঘু বলেছেন।

শারদাতনয় বলেছেন, তাণ্ডবের অঙ্গহার ও করণ উদ্ধত, বৃত্তি হচ্ছে আরভট। লাস্ত্রের অঙ্গহার কোমল ও স্নহুয়ার। বৃত্তি হচ্ছে ‘কৈশিকী’। শারদাতনয়ের মতে মধুর ও উদ্ধত ভেদে লাস্ত্র ও তাণ্ডবের ভেদ নির্ণয় করা হয়েছে। নট ও নর্তকীরা একসঙ্গে রসভাবযুক্ত যে অঙ্গচালনা করেন, যাতে মার্গ (নৃত্য) ও দেশী (নৃত্ত) এই দুটির মিশ্রণ আছে, যাতে অঙ্গহার ও লয়গুলি স্নহুয়ার ভাবযুক্ত, কৈশিকী বৃত্তির ও গীতের যাতে প্রাধান্ত আছে তাই লাস্ত্র। তাঁর মতে তাণ্ডব জিবিধ ও লাস্ত্র চার রকম। ‘চণ্ড, ‘প্রচণ্ড ও ‘উচ্চণ্ড হচ্ছে তাণ্ডব এবং ‘লতা’, ‘পিত্তী’, ‘ভেজক’, ও ‘শৃঙ্খলক’ হচ্ছে লাস্ত্র। সঙ্গীত দামোদরের মতে তাণ্ডব দু রকম—‘পেবলি ও ‘বহরুপা। লাস্ত্রও দু রকম—‘ছবিত ও ‘বৌবত’। পেবলি বলতে অভিনয়শূন্য অঙ্গবিক্ষেপ বোঝায়। বহরুপে ‘উদ্ধত

ভাবের প্রকাশ থাকে। নান্নিকার ভেতর ভাবরসের বিকাশকে 'ছুরিত বলা হয়। নর্তক নর্তকীদের লীলাময় মধুর নৃত্য 'যৌবন্ত বলে অভিহিত হয়। শার্ঙ্গদেবের মতে লাস্ত্র হচ্ছে কামবর্ধক।

পরবর্তী শাস্ত্রকারদের ভেতর অনেকে সাতরকম তাণ্ডবের বর্ণনা করেছেন আনন্দ তাণ্ডব, ত্রিপুর তাণ্ডব, সঙ্ঘাতাণ্ডব, গৌরী তাণ্ডব, কালিকা তাণ্ডব, উর্ধ্ব তাণ্ডব ও সংহার তাণ্ডব।

তামিল সঙ্গীত গ্রন্থ 'নটনাদী বাস্তবজনম এ বারো রকম তাণ্ডবের উল্লেখ করা হয়েছে। যথা—

আনন্দ তাণ্ডব	থেকে	জৈদী নাট্যম্ (যতি)
সঙ্ঘাত তাণ্ডব	থেকে	গীত নাট্যম্
শৃঙ্গার তাণ্ডব	থেকে	ভরত নাট্যম্
ত্রিপুর তাণ্ডব	থেকে	পেরানী নাট্যম্
উর্ধ্ব তাণ্ডব	থেকে	চিঞ্জ নাট্যম্
মুনি তাণ্ডব	থেকে	লয় নাট্যম্
সংহার তাণ্ডব	থেকে	সিন্মালা নাট্যম্
উগ্র তাণ্ডব	থেকে	রাজ নাট্যম্
ভূত তাণ্ডব	থেকে	মার্কেণ্ডেয়নাট্যম্
প্রলয় তাণ্ডব	থেকে	পাট্টে নাট্যম্
ভুজঙ্গ তাণ্ডব	থেকে	শিশু নাট্যম্
শুদ্ধ তাণ্ডব	থেকে	পাদসার নাট্যম্।

মুনি ভরত দশরকম লাস্ত্রাঙ্গের উল্লেখ করেছেন—যথা—গেয়পদ, স্থিতপাঠ্য, আসীন, পুষ্পগন্ধিকা, প্রচ্ছেদক, ত্রিমূঢ়, সৈন্দব, ত্রিমূঢ়ক, উত্তমোত্তম, ও উজ্জ-প্রভৃক্ত। উপবিষ্ট হয়ে গীত পবিত্রেশনকে 'গেয়পদ' বলা হয়েছে। 'স্থিতপাঠ্যে' প্রাকৃতভাষায় আবৃত্তিমূলক গান করতে হবে। চারটি পদে ত্র্যস্ত্র তালে গীত হলে আসীন। পুষ্পগন্ধিকাতে কণ্ঠ ও বস্ত্রসঙ্গীতের সহযোগিতা থাকবে এবং স্বন্দর অঙ্গহায়ে তা নিম্পন্ন করতে হবে। 'প্রচ্ছেদকে' নৃত্যই প্রধান থাকে। ত্রিমূঢ়কেও স্বন্দর ললিত শব্দযুক্ত গীত থাকবে। এতে অঙ্গহার অথবা বিকল্পক থাকবে না। 'সৈন্দবে' কোন হুচাক অঙ্গহার অথবা রেচক থাকবে না তবে বাস্তব থাকবে। 'ত্রিমূঢ়'কে চতুর্গুট তালে মূষ প্রতিকূষ

থাকবে। ‘উত্তমোত্তম’ হেলার প্রয়োগ হবে। ‘উত্তপ্রত্যুত্তে’ হুন্দর। বাক্যালাপ থাকবে এবং ক্রোধ ও ক্রোধের প্রশমিত রূপ থাকবে।

নাট্যাচার্য ভরত নাট্যে ঐক্য গীতির উল্লেখ করেছেন। বিশেষ বিশেষ স্থানে এর প্রয়োগ হত। নৃত্যকালে ক্রমভঙ্গ করে যে নাট্যগীতির পরিবেশন করা হত তাকে ‘আক্ষেপিকী’ বলা হত। নাট্যাচার্য বর্ধমানক বলতে কলা ও অক্ষরের বৃদ্ধি বলেছেন। এর অর্থই হচ্ছে তালের পরিবর্তন করা। শুদ্ধ পদ্ধতিতে কঠিন বাস্তবপদ্ধতি, দীপ্ত নর্তন, কবিতা প্রভৃতি বর্জনীয়। এতে শুধুমাত্র কোমল অঙ্গভিনয় প্রযোজ্য।

নর্তকীর গুণাবলী—প্রাচীন নাট্যকাররা নর্তকীর গুণাবলী সম্বন্ধে বলেছেন স্তম্ভ অঙ্গপ্রত্যঙ্গ সম্পন্ন, চৌষটি রকম কলাবিদ্যার নিপুণা, চতুরা, প্রব্রহ্মশলা, স্ত্রী দোষ বর্জিতা, প্রগলভা, আলমুখা, জিতশ্রমা, নানানিহ্ন প্রয়োগকুশলা, নৃত্যগীতবিচক্ষণা, সমাগত নারীদের মধ্যে রূপ, যৌবন ও কাস্তিতে অতুলনীয়। যিনি তিনিই নর্তকী। সঙ্গীত রত্নাকরে বলা হয়েছে—নর্তনাথার যিনি তিনি ‘পাজ’ বলে অভিহিত হন। এই পাজ তিনভাগে বিভক্ত—মুখ, মধ্য ও প্রগলভ। এতে যৌবনের তিনটি ভাগ বর্ণনা করা হয়েছে। এই যৌবনবতী পাজরা কি ধরণের হবে তারও ব্যাখ্যা আছে। হুন্দর অঙ্গসৌষ্ঠব, চাকবন্ধ, বিশালনেত্রা, বিধাধরা, কাস্তদস্তা, স্কন্ধ, কীর্ণকটি সম্পন্ন, স্থলনিতম্বিনী, লাংগ্যবতী, হুতালরক্কে অভিজ্ঞা, গীতবাস্তবিশারদা এবং রসোচিত গাজবিক্ষেপে নিপুণ। তিনিই শ্রেষ্ঠা পাজ্রী বা পাজ। সঙ্গীত রত্নাকরে নট ও নর্তকের একটি সুনির্দিষ্ট সীমারেখা টানা হয়েছে। চারপ্রকার অভিনয়ে যিনি অভিজ্ঞ এবং ভাণাদিভেদের জ্ঞান ধীর আছে তিনিই ‘নট’—“চতুর্থাভিনয়াভিজ্ঞো, নটোভাণাদিভেদবিদ্।” নর্তক সম্বন্ধে বলা হয়েছে—“মার্গনুস্তে কৃতশ্রম ইতি”। যিনি মার্গনুস্তে অভ্যস্ত, তিনি নর্তক। অভিনয় দর্পণে বলা হয়েছে তম্বী, রূপবতী, শ্রামা, পীনোন্নতপন্নোদধরা, প্রগলভা, রসিকা, কমনীয়া, ধরতে ও ছাড়তে নিপুণা, বিশালনয়না, গীত বাস্তব তালকে বুঝতে সক্ষম, অতি উত্তম মূল্যবান মনোহর বেশভূষার সজ্জিতা, প্রসন্নমুখপদ্মবিশিষ্টা গুণযুক্তা নর্তকী বা পাজ্রী বলে উক্ত হয়ে থাকে। নাট্যশাস্ত্রে নিম্নলিখিত গুণগুলি পাজ্রের গুণ বলে বলা হয়েছে,—বুদ্ধি, সম, হুন্দর স্বাভাবিক রূপ, লয়তালের জ্ঞান, পরিপূর্ণ যৌবন, কোহুহল,

গ্রহণ, ধারণ, গান নাট্য প্রভৃতিতে অধিকার, লক্ষ্য, ভয়, শ্রম, সহিষ্ণুতা ও উৎসাহ ।

সভাপতিত্বলক্ষণ—অভিনয় দর্পণে সভাপতি লক্ষণ সম্বন্ধে বলা হয়েছে—
 ধীমান, শ্রীমান, বিবেকী, বিতরণে নিপুণ, গানবিদ্যার প্রবীণ, সর্বজ্ঞ, কীৰ্ত্তিশালী,
 সরসগুণ যুক্ত, হাবভাবে অভিজ্ঞ, মাৎসর্ঘ ও ঘেঘহীন, প্রজ্ঞাহিতরত, সদাচারী,
 দয়ালু, ধীর, দান্ত, কলাবান ও অভিনয়ে চতুর । ইনি হবেন দর্শকসমাজের
 শ্রেষ্ঠ ব্যক্তি । শুধু তাই নয়, পুরস্কার বিতরণে নিপুণ হলে সভাপতিকে গুনবানও
 হতে হবে । সুতরাং গুনবান রাজাই সভাপতি হবার যোগ্য হতেন । সঙ্গীত
 রস্বাকরেও সভাপতির গুণাবলী সম্বন্ধে বলা হয়েছে—শৃঙ্গারী, ভূমিদাতা, মান্য,
 পাত্রবিবেচক, শ্রীমান, কোতুকরত, বাগ্মী, নির্দ্বন্দ্বসর, নন্দনিপুণ, স্বধী,
 গম্ভীরভাবযুক্ত, সকলকলাকুশল, সমস্তশাস্ত্রবিজ্ঞানসম্পন্ন, কীর্ত্তিলোলুপ, প্রিয়বাদী,
 পরচিন্ত্তজ্ঞ, মেধাবী, ধারণাশক্তিযুক্ত, তুর্ধত্রয়বিশেষজ্ঞ, পারিতোষিকদানবিৎ,
 সর্ববিধ উপকরণযুক্ত, দেশী ও মার্গের বিভাগ যিনি জানেন, হীন ও
 অধিক বিবেকনিপুণ, প্রাজ্ঞ, স্বতে, ধীরবুদ্ধি, নিজাধীন, পরিজনসেবিত, ভাবুক
 রসিক, সত্যবাদী, উচ্চকুলসম্ভূত, সর্বদা প্রসন্নবদন, স্থিরপ্রীতিমান, কৃতজ্ঞ,
 করুণাবরুণালয়, ধর্ম্মিষ্ঠ, পাপভীক ও বিদ্বানদের বন্ধু । এতগুলি গুণাবলী
 থাকলে তবেই তিনি সভাপতি হবার হোগ্য ।

সুত্রধার—সুত্রধারের কলা, বিজ্ঞান, দেশ এবং আঞ্চলিক প্রচলিত
 বেশভূষার জ্ঞান, ভাষা, নাট্যশাস্ত্র এবং কাব্যশাস্ত্রে পাণ্ডিত্য এবং জ্যোতিষ,
 ইতিহাস, কানুন ও শরীরবিজ্ঞানে গভীর জ্ঞান থাকা চাই । সুত্রধার হবেন
 মেধাবী, কুশাগ্রবুদ্ধি, গম্ভীর, স্বাস্থবান, যুত্বভাবে, আত্মসংযমী, ক্ষমাশীল,
 সত্যবাদী, ও পক্ষপাতিত্ব শূন্য । ইনি নাট্যদলের মুখপাত্র । সঙ্গীতদায়োদরে
 আছে—

“নর্তকীয় কথাসুত্রঃ প্রথমং যেন শৃচ্যতে ।

রঙ্গভূমিং সমাক্রম্য সুত্রধারঃ স উচ্যতে ॥”

অর্থাৎ যিনি রঙ্গভূমিতে অবতীর্ণ হয়ে প্রথম নর্তকীয় কথাসুত্রে স্মৃতিত করেন,
 তিনি ‘সুত্রধার’ ।

গৌণলী—প্রাচীন নৃত্যপদ্ধতি । এতে কঠিন বাস্তববস্ত্ত থাকবে । এলাদি
 বর্জিত সালগন্থড়ে অবস্থিত গীতে, ঞ্বে প্রবন্ধে, ও কোমল লাস্ত্রাদে এই নৃত্য

করতে হবে। পাত্র স্বয়ং ত্রিবলীধারণ করে বাস্তব করতে করতে গীত ও নৃত্য করবেন। এইরকম নৃত্যরত পাত্রকে গোঁওলী বলা হয়। নৃত্যগীত বর্জিত হলে যুক গোঁওলী হয়। কর্ণটিদেশে এর জন্ম এবং দেশী পদ্ধতির অন্তর্গত। অন্তে একতালিমুক্ত, সালগমুড় ও রূপক ঞ্চাদি সাতরকম লয়যুক্ত গীতের সঙ্গে নৃত্য সমাপন করলে ‘গোঁওলী’ হয়।

পেরণী—সঙ্গীতরত্নাকরে পেরণীবিধি সঘন্থে বলা হয়েছে—ভঙ্গপ্রভৃতি শ্বেতচূর্ণ অঙ্গে লেপন করে মুণ্ডিত মস্তকে শিখা ধারণ করে এবং ঘর্ষয়িকা জাল জন্মায় বেঁধে পদযয়ের দ্বারা পাট বাস্তব করতে করতে যিনি নৃত্য করেন, তাঁকে ‘পেরণী’ বলে। শিল্পীকে ‘পাঁচঅঙ্গে’, তালে, কলাও লয়ের বিষয়বিচক্ষণহতে হয়।

পাত্রের দশটি প্রাণ—

অভিনয় দর্পণে পাত্রের দশটি প্রাণের উল্লেখ করা হয়েছে—অবত (Quickness), স্থিরতা (Firmness), রেখা (Attractivepose), ভ্রমরী (Easy rotation), দৃষ্টি (Looking), শ্রম (Endurance), প্রীতি (Affability), মেধা (Intelligence), বচ : (Clear enunciation), গীত (Music)।

চতুর দামোদর রচিত সঙ্গীত দর্পণে মধ্যযুগীয় উত্তর ও দক্ষিণ ভারতীয় দেশী ও মার্গ নৃত্যের কতকগুলি তথ্য পাওয়া যায়। এইগুলি বর্তমান নৃত্যপদ্ধতির উৎপত্তির বিষয়ে আলোচনা করতে বিশেষ সহায়ক। শুধু তাই নয়, কালের গতিতে এবং যুগের দাবীতে নৃত্যের কি ভাবে রূপ পরিবর্তিত হয়েছে তারও ধারণা করা যায়।

সঙ্গীতদর্পণ :—

মুখচালি—নৃত্যানুষ্ঠানের আদিতে যে নৃত্য হয় তাকে ‘মুখচালি’ বলা হয়। এতে অনিবদ্ধ ও নিবদ্ধ দুই রকম গীতের প্রয়োজন হয় এবং মঙ্গলার্ঘ ‘গণেশ’ শব্দ ব্যবহৃত হয়। পর্দার পেছনে নৃত্যশিল্পী পুষ্পখালি নিয়ে দণ্ডায়মান থাকবেন। পর্দা অপসারিত হলে বাস্তবদের সহযোগে দর্শকদের আনন্দ বর্ধন করে নৃত্যশিল্পী রঙ্গমঞ্চে প্রবেশ করে পুষ্প নিক্ষেপ করবেন। কেউ পুষ্পের সংখ্যা একুশটি নির্দেশ করেছেন, কারও মতে এর কোন নির্দেশ নেই। একে নৃত্যের উপক্রমণিকা বা মুখচালি বলা হয়।

১। পঞ্চাঙ্গ—ঘর্ষন, বিঘন, ভাবাঙ্গর, কবিবিচার ও গীত।

যতি নৃত্য—বাণ্য জাতীয় শব্দের অক্ষরের ওপর ভিত্তি করে সঙ্গীতের সঙ্গে যে নৃত্য করা হয় তাকে যতি নৃত্য বলে। এই নৃত্য অত্যন্ত কোমল এবং এতে ‘চচ্চতপুট’ তাল ব্যবহৃত হয়। যতি বাণ্যের অক্ষর এই রকম হয়—
তন্তং তন্তথা দাধি ঙ্গিট ঙ্গেধা তকিট তকিট ধকিট তাথোংগা থোংগা থৈতাতি
থৈতাতি থেই থেই থেই তি থেই থেই ধা।

শঙ্গচালি—এই নৃত্য বাণ্যযন্ত্রের অক্ষরের সঙ্গে সমতা রেখে পর্যায় ক্রমে বার বার করা হয়। অর্থাৎ বাণ্যের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে বাণ্যযন্ত্র বার বার বিরাম দিয়ে বাজাতে হবে। বার্তিকাদি পাঁচটি মার্গে করা হয়।

উড়ুপ নৃত্য—বিভিন্ন ভঙ্গীতে ভ্রমরী ও চালকের সঙ্গে ক্রত নৃত্যকে উড়ুপ নৃত্য বলা হয়।

নেড়ি নৃত্য—রেখা, মুদ্রা ও প্রমাণ সহকারে নানা কর বিছুষিত হয়ে দিকচক্রাভিমুখে নৃত্যকে ‘নেড়ি’ নৃত্য বলে। আদি তালে ও বিলম্বিত লয়ে এই নৃত্য করতে হয়।

করণ নেড়ি—করণ সংযুক্ত নৃত্যকে ‘করণ নেড়ি’ বলে।

নড় নেড়ি—করণ নেড়ি ক্রতভাবে করা হলে ‘নড় নেড়ি’ বলে।

ভাব নেড়ি—রসভাবাদিপৃষ্ট হলে ‘ভাব নেড়ি’ হয়।

গুঙ্ক নেড়ি—গুঙ্ক পদ্ধতি এবং পতাকাযুক্ত নৃত্য ‘গুঙ্ক নেড়ি’ হয়।

শালঙ্গ নেড়ি—সংযুক্ত ও অসংযুক্ত নৃত্তহস্তের মিলনে যে নৃত্য করা হয় তাকে ‘শালঙ্গ নেড়ি’ বলে।

ভিন্ন—রূপক তালের দ্বারা বারবার চালকা করলে ‘ভিন্ন’ বলে অভিহিত হয়।

চিত্র—বিচিত্র ‘চালকা’, ‘রেখা’ ও ‘সৌষ্টব’ এ শোভিত হয়ে একতালী তালে ও চিত্রতর মার্গে করা হলে তাকে ‘চিত্র’ বলা হয়।

নত্র—এই নৃত্য ক্রীড়ার তাল অনুযায়ী অনুষ্ঠিত হয়। বালকরা খেলবার সময় যেমন চাকার মত ঘোরে, এই নৃত্যও সেইরকম। এতে যতিগুলির সঙ্কোচন ও প্রসারণ হয়।

খুল্ল—‘সম’ ও ‘বিষম’ তালে নৃত্য হলে ‘খুল্ল’ হয়।

জারমান—আদিতালে অনুষ্ঠিত নৃত্যকে ‘জারমান’ বলে।

মূৰ্ছ—উৎকট স্থানকে অবস্থান করে তিৰ্ধগ্ভাবে বার বার ঘূর্ণতে হবে। দুই হাতে জিপতাক মূজা ধারণ করে ক্রীড়াতালের অঙ্গসরণে দুজনে করতে হবে।

উৎকট—মাটিতে চরণদুটি সম্যগ্ভাবে স্পর্শ না করে সরলভাবে রাখতে হবে। ষোগ, ধ্যান, সন্ধ্যা, জপ ইত্যাদিতে ‘উৎকট’ ব্যবহৃত হয়।

ছল্ল—এক চরণ উৎকিষ্ট করে বগুকে বার বার দোলাতে হবে। একে ‘ছল্ল’ বলে। লঘুশেখর তালে অথবা আদিতালে করতে হয়।

লাবণী—উচ্চুত তালে কটির উর্ধ্বভাগ ঘোঁরায়ে ‘লাবণী’ হয়। সমপাদে ও আদিতালে করা হয় এই নৃত্য। ক্ষতভাবে বাম থেকে ডানদিকে করতে হবে।

কর্তরী—জম্বা দুটিকে বৃত্তিক করে ভ্রমণ করলে ‘কর্তরী’ হয়।

তুল্ল—সোঁঠবে অধিষ্ঠিত থেকে ‘গজলীল’ তালে সকলদিক ঘুরে নৃত্য করলে তাকে ‘তুল্ল’ বলে।

প্রসর—বাহু দুটি বার বার সঙ্কুচিত ও প্রসারিত করতে হবে এবং সেই অঙ্গসারে চরণদুটিকেও সেইভাবে চালনা করতে হবে। আদি তালে ও মধ্যম লয়ে এই আঙ্গিকক্রিয়া অঙ্গুষ্ঠিত হলে তাকে ‘প্রসর’ বলে। স্ততরাং উভূপ নৃত্যে যে বারোটি ভাগ তাকে এইভাবে ভাগ করা যেতে পারে—নেড়ি, ভিন্ন, চিত্র, নজ, খুল্ল, জায়মান, মূক, ছল্ল, লাবণী, কর্তরী, তুল্ল ও ‘প্রসর’। এই নৃত্যগুলির ব্যাখ্যা থেকে নৃত্যের রূপ সম্যগ্ ভাবে বোঝা না গেলেও একটি ধারণা করা যেতে পারে।

ধ্রুবাড—করণ ও ‘তাল’ সহযোগে উৎপ্লুতাদি নৃত্য কিংবা দুটি অথবা তিনটি আকাশচারীর মধ্যে তিরিণ এবং অস্তে মূক নৃত্য হলে তাকে ‘ধ্রুবাড’ নৃত্য বলা হয়। অথবা দুটি লাগ একটি একপদ ও পরে ‘তিরিণ’ হলে ধ্রুবাড নৃত্য বলা হয়।

লাগ নৃত্য—কর্ণাটক ভাষায় লাগের অর্থ হচ্ছে উৎপ্লুতি। সুলুবক একপায়ে উল্লম্বন করবার সঙ্গে সঙ্গেই অঙ্গপতন হলে তাকে কর্ণাটক ভাষায় লাগ্ নৃত্য বলা হয়। ‘লাগ্’ কথাটি সঙ্গীতরসিকের উৎপ্লবনের ভেতর পাওয়া যায়। যথা—অলাগ্, কুর্মালাগ, অন্তরালাগ্, ইত্যাদি।

১) উল্লম্বন ২) তিৰ্ধগ্ভাবে ঘুরে জম্বাকে বৃত্তিক করা

রাশ্মিরঙ্গাল—যদি দুই পারে উল্লম্বন করে অঙ্গপতন হয়, তাহ'লে 'রাশ্মিরঙ্গাল' হয়।

অড়াল—শূলবদ্ধ হয়ে উল্লম্বন করে চরণদ্বিটি পাখীর পাখার মত বিস্তৃত করে ভ্রমণ করতে করতে ভূমিতে পতন হলে তাকে 'অড়াল' নৃত্য বলে।

নিঃশব্দ—শূলবদ্ধ হয়ে উল্লম্বন পূর্বক মিলিত চরণে দূরে ভূমিতে পতিত হলে তাকে 'নিঃশব্দ' বলে।

হুকুমগ্নী—অলাত অঙ্গহার পরিত্যাগ করে একটি পা'কে পেছনের দিকে করে শীঘ্রগতিতে অপর পায়ের দ্বারাও ঔইরকম করলে হুকুমগ্নী হয়।

লজ্জিকজ্জিক—প্রথমে একটি চরণ সম্মুখে প্রসারিত করে অপর চরণ দ্বারা লজ্জন করতে হবে। তারপর শূলর ভঙ্গীতে অবস্থান করলে তাকে 'লজ্জিকজ্জিক' বলে।

অড়স্তর—লজ্জিকজ্জিক নৃত্য করবার পর পাছটি সম্মুখভাগে মিলিত হলে 'অড়স্তর' বলা হয়।

ঢেকী—পাছটি সমানভাবে রেখে পায়ের পার্শ্বদেশ দিয়ে একপার্শ্ব থেকে অপর পার্শ্বে উল্লম্বন করলে তাকে 'ঢেকী' বলে।

দিগু—পাছটি জড়িয়ে উর্ধ্বে উল্লম্বন পূর্বক ভূমি স্পর্শ করলে তাকে 'দিগু' বলে।

বীস—ভূমিতে একটি পা স্থাপন করে বিপরীত পাটিও পূর্ববৎ পার্শ্বদেশ দ্বারা স্পন্দরভাবে স্থাপন করলে তাকে 'বীস' বলে।

পক্ষিশাদূল—যদি মণ্ডলীতে অবস্থিত হয়ে হাত দুটি সম্মুখে প্রসারিত করে ভ্রমণ করান হয়, তাহ'লে তাকে 'পক্ষিশাদূল' বলে।

ঐষাড লাগ নৃত্যের অনেকগুলি ভাগ আছে। যথা—রাশ্মিরঙ্গাল, নিঃশব্দ, হুকুমগ্নী, লজ্জিকজ্জিক, অড়স্তর, দিগু, ঢেকী, বীস, পক্ষিশাদূল ইত্যাদি।

শব্দনৃত্য—অঙ্গহার দ্রুত এবং পাছটির দ্বারা তৎকার হলে ও বাস্তাকর রসযুক্ত হলে 'শব্দনৃত্য' হয়। নট যদি অঙ্গ ও লোচনভঙ্গীর দ্বারা ভাব, পায়ের দ্বারা 'শব্দাকরের' তাল ও লয় এবং মুখের দ্বারা 'শব্দাকর উচ্চারণ' করেন, তাহলে তাকে শব্দ নৃত্য বলা হয়। চতুরঞ্জ করে এক হাতে শিখর মুদ্রা এবং অঙ্গ হাত নাড়ির ওপর রাখতে হবে। আবার এক হাত বক্ষের ওপর রাখতে হবে এবং অপর হাতে পতাক মুদ্রা করতে হবে। এর পর এক

পা পুরোভাগে রেখে ‘হুচী’ মুদ্রা করে দ্বিতীয় পাকে অঙ্কিত করতে হবে এবং আয়ত হস্তে তৎকালে সমে আসতে হবে। হাতের দ্বারা শিখর মুদ্রা করে নাভি ও বক্ষের দুইপাশে ও স্বক্কে রেখে এর সঙ্গে ঘুরে ভ্রমণী করতে হবে। একে শব্দনৃত্য বলা হয়। শব্দ নৃত্যের কয়েকটি ভাগ আছে। যেমন হৃৎশব্দ, বিবর্তনা, চমৎকার নৃত্য ইত্যাদি।

বিবর্তনা—অঙ্গ ও উপাঙ্গের সমন্বয় হলে ‘বিবর্তনা’ নৃত্য হয়।

চমৎকার—অঙ্গের সঙ্গে সমতা রেখে দুহাত মিলিত করে নৃত্য করলে তাকে ‘চমৎকার’ বলে। এতে অঙ্গের প্রাধিক্ত থাকে।

গীতিনৃত্য—গীত ও তালকে অনুসরণ করে এবং আদি বর্ণকে সংঘাতের (তাল) দ্বারা দেখিয়ে পাঙ্ককে স্বন্দর ভাবে নৃত্য করতে হবে। গীতের অর্থানুসারে নৃত্য করতে হবে। স্থায়ী প্রভৃতি বর্ণকে অঙ্গের দ্বারা, ভাবকে উপাঙ্গের দ্বারা এবং অর্থকে হাতের দ্বারা প্রকাশ করে ও পায়ের দ্বারা তালের ‘গ্রহ’ ও ‘সম’ দেখাতে হবে। গীতিনৃত্যকে কতকগুলি ভাগে ভাগ করা যেতে পারে—স্বরমর্ধ, সালগহুড়, শুদ্ধহুড়, ঞ্জগীত, মর্ধ, রূপক, বাস্পাতাল, তৃতীয়ক, অজ্ঞতাল, একতালি ইত্যাদি।

স্বরমর্ধ নৃত্য—গীতের রাগের ভেতর তিনটি স্বর মুখ্য— ১গ্রহ, ২অংশ ও ৩ঙ্গাস। এই তিনটি স্বরের সঙ্গে অভিনীত হলে তাকে স্বরমর্ধ নৃত্য বলে।

সালগহুড়—সপ্ততালে (ঞব, মর্ধ, রূপক, বাস্পা, তৃতীয়ক অষ্টতালী ও একতালী) করা হয়। সঙ্গীত রত্নাকরের মতে ঞ্জব, মর্ধ, প্রাতিমর্ধ, নিসরূক, অজ্ঞতাল, রাস এবং একতালী, এই সাতটি তালে এই নৃত্য অচর্চিত হয়।

শুদ্ধ সুড়—এলা, করণ, ঢেকী, বর্তনা, ঞ্জাঘড়া, লঙ্ঘ, রাস ও এক তালী এই ৮টি বিষয় থাকলে তাকে ‘শুদ্ধ হুড়’ বলা হয়।

ঞবগীতি—ঞবতালে আরম্ভ করে ‘চচ্চতপুট’ তালে শেষ করতে হবে। বেষ্টিতাদি করণের দ্বারা অঙ্গহার পরিবর্তন করতে হবে। দক্ষিণাদিক্রমে সমভাবে উভয়দিকে গতি রেখে স্বন্দর হস্তভঙ্গী সহকারে ঞ্জবতালেনাচতে হবে। ৪উদগ্রোহ ও আভোগের সঙ্গে নৃত্যের শেষে উদগ্রোহের আদিত্তে শেষ করতে হবে।

- | | |
|----------------------------------------------------------|---------------------------|
| ১) গ্রহস্বর—বেধান থেকে গীতের স্বর আরম্ভ হয় প্রয়োগ হয়। | ২) অংশস্বর—বে স্বরটির বহল |
| ৩) ঞ্জাস-স্বরগীতের সমাপ্তিকে বলা হয় | ৪) উদগ্রোহ—গীতের আদিকে |
| ৫) আভোগ—গীতের অন্তকে বলা হয়। | ৬) ঞ্জাস-সমাপক |

মঠ নৃত্য—এব নৃত্য হই, তিন অথবা চারবার করতে হবে এবং আভোগ নৃত্য একবার করতে হবে। এবের আদিতে বিচিত্র হস্তভঙ্গীর দ্বারা ‘ভাগ’ করতে হবে।

রূপক—রূপক তালে উদ্‌গ্রোহ ও আভোগ ক্রত লয়ে গান করলে নৃত্যের ঐকগীতিতে ক্রতলয় হয়ে থাকে। একে রূপক নৃত্য বলা হয়।

ঝম্পাতাল—ঝম্পাতালের মধ্যমলয়ে গীত চলতে থাকলে যদি সমানভাবে দূরে পদক্ষেপ হয়, ও তালের সপ্তম প্রাণ কলার সঙ্গে করভঙ্গী সহকারে লাস্ত্রাঙ্গ হয়, তাহলে তাকে ঝম্পাতাল নৃত্য বলে। এর অন্তরা কলাযুক্ত হবে।

তৃতীয়ক—তৃতীয় তালে ক্রতমানে হৃদয় করভঙ্গীর দ্বারা কলাযুক্ত লাস্ত্রাঙ্গে অভিনয় করলে তাকে ‘তৃতীয়ক’ নৃত্য বলে।

অড্ডতাল—যে নৃত্যে অড্ডতাল তালে বিলম্বিত লয়ে উদ্‌গ্রোহাদি গীত হয়ে থাকে, তাকে ‘অড্ডতাল’ নৃত্য বলা হয়ে থাকে। এতে হৃদয় করভঙ্গীর সঙ্গে ঐকগান হবে।

একতালী—যখন একতালী গীত ক্রত গাওয়া হয়, তখন মধ্যে মধ্যে ‘ভ্রমরী’ এবং ‘চালকা’ প্রযুক্ত হবে এবং গীতকলা আলোপ ও লাস্ত্রাঙ্গযুক্ত হবে। নৃত্যবিদরা একে একতালী নৃত্য বলেছেন। নৃত্যের বিচিত্র রীতি এতে অনুসরণ করতে হবে। এই নৃত্যগুলি শুদ্ধপদ্ধতির অন্তর্গত

সুলু নৃত্য—মন্দ মন্দ বায়ুচালিত কম্পমান দীপশিখার মত দেহ আন্দোলিত হলে তাকে সুলু নৃত্য বলে।

দেশী নৃত্যবিধির অন্তর্গত হচ্ছে চিন্দু, দেশী কটরী, বন্ধ নৃত্য, কন্ননৃত্য, কটরী, বৈপোতাখ্যম্, পেরণী, গোঙলী ইত্যাদি। চিন্দুনৃত্য দুভাবে বিভক্ত—বিড়চিন্দু ও কালচারী চিন্দু।

কালচারী—উচ্চ স্বরধরী ধ্বনির সঙ্গে তান, তাল, সুলু প্রভৃতির সমন্বয় হলে তাকে ‘কালচারী’ বলে। তুড়ী বাজের সঙ্গে বতিযুক্ত হয়ে সেই সেই জাতির অন্তর্ভুক্ত নৃত্য নানা বিচিত্র গতি সম্পন্ন হয়। এতে সঙ্গে হৃদয় পাট বাজ ও ঐকধ্বনিকর থাকবে। মধ্যে মধ্যে কলাযুক্ত লাস্ত্রাঙ্গের প্রয়োগ থাকবে। এই নৃত্য ত্রিশূল হাতে করতে হয়। এই গান ত্রাবিড় ভাষায় উদ্‌গ্রোহ ঐকপদে গীত হলে ‘চিন্দু’ সংজ্ঞা প্রাপ্ত হয়। এই নৃত্য সম্পূর্ণভাবে আভোগবিবর্জিত হয়।

কটুরী নৃত্য—তেলেগু ভাষায় একটি যতি সমন্বিত একটি পদ তালহীন-ভাবে আলাপের সঙ্গে নিবদ্ধ করা হলে তাকে পটি বলে। কিম্বরী তালে এই নৃত্য কথা হয়। এই নৃত্য যুদ্ধ অথবা ততবার্ষিক হলে ‘মূলুণ’ হয়। উদগ্রাহাদিযুক্ত কর্ণাট ভাষায় রচিত পদের সঙ্গে যে কোন তালে এই নৃত্য করলে কটুরী নৃত্য বলা হয়।

ঐশোপাতাধ্যম—চতুষ্টয় রেচক, বিধৃত ও কম্পিত শিরোভেদ প্রভৃতির সঙ্গে এই নৃত্য করতে হবে। লাস্ত্র অঙ্কে মুক্ (আদিতাল) নৃত্য হবে। এই নৃত্যে অঙ্ক বা কর্ণাটক ভাষা থাকবে এবং এতে রসদৃষ্টির প্রাধান্য থাকবে।

বন্ধনৃত্য—এই নৃত্যে দুটি থেকে পাঁচটি মন্দরী-স্ত্রী অংশ গ্রহণ করে। হাত ও পায়ের সঙ্গে করণের প্রয়োগ হলে ‘বন্ধ নৃত্য’ হয়।

কল্প নৃত্য—যে কোন করণে এবং যে কোন স্থানকে জাগবিধির প্রয়োগ করতে হবে। একে ‘কল্প’ নৃত্য বলা হয়। এই নৃত্যে ও গীতে নৃত্যবিদ্রা প্রায়ই কল্পতালের প্রাধান্য স্বীকার করে থাকেন।

জঙ্করী নৃত্য—যখন ভাষায়ুক্ত গীতের সঙ্গে গজরা প্রভৃতি বাজে আচল ধরে এই নৃত্য করা হয়। এই নৃত্য তিনটি লয় সমন্বিত হয় এবং এতে কোমল অঙ্গহার ও ভ্রমরী প্রভৃতির প্রাধান্য থাকে। এতে ক্রব ও স্বপ্না প্রভৃতি তালও থাকে। এই নৃত্য সশব্দ ক্রিয়াযুক্ত ও চেষ্টা বিবজ্জিত নৃত্য। পারসিক পণ্ডিতরা নিজ ভাষায় উদগ্রাহাদি সমন্বিত করে একে ‘জঙ্করী’ নামে অভিহিত করেছিলেন। এই নৃত্য যখনদের অতি প্রিয়।

কথুক



“ফুলের মত স্বন্দরী এই
নর্তকীরা ভাগ্যহীনা—
নিষ্ঠুর হয়ে তোমরা ওগো
কোরো না কেউ এদের স্থণা।”
ভগ্নরথৈয়্যাম্, ৭৪।

কথক

কথক নৃত্য সঙ্ঘে নৃত্যজগতে যথেষ্ট মতভেদ ও তর্কবিতর্কের সৃষ্টি হয়েছে। এই নৃত্যের বিক্ষিপ্ত ঐতিহাসিক তথ্য বা আছে তা যথেষ্ট প্রামাণিক বলে মনে করা যায় না। সুতরাং সারা ভারতের ঐতিহাসিক পটভূমিতে সামান্য তথ্য, কিম্বদন্তী ও অজ্ঞানের ওপর নির্ভর করে নিরপেক্ষভাবে কথক নৃত্যের মোটামুটি একটি ইতিহাস রচনায় সচেষ্ট হচ্ছি। কথক নৃত্যের উৎপত্তি সঙ্ঘে নানারকম অল্পকূল ও প্রতিকূল আলোচনার সৃষ্টি হয়েছে যাতে অহেতুক গুণারোপ অথবা দোষারোপ করা হয়েছে। নিরপেক্ষ দৃষ্টিতে কেউই তার বিচার করতে চান না। কথক নৃত্যের পৃষ্ঠপোষকরা বলেন, এটি প্রাচীন ভারতের একটি প্রাচীন হিন্দু মন্দির নৃত্য। মধ্যযুগে এর মধ্যে চন্দ্রের রাহুর মত সামান্য মাত্র ঐসলামিক প্রভাব পড়ে একে সামান্য বিকৃত করেছিল। এখন আবার ঠিক হয়ে গিয়েছে। বিশ বছর আগে এঁরা এটুকুও স্বীকার করতেন না। অনেকে আবার বলেন এটি পুরোপুরি বৈদেশিক নৃত্য। কিন্তু দুটি মতই সমীচীন বলে মনে হয় না। কারণ এই নৃত্যের আবয়বিক কাঠামো ও ঐতিহাসিক পটভূমিকা আলোচনা করলে পরিষ্কার বোঝা যায় যে এটি মধ্যযুগীয় হিন্দু ও মুসলিম সংস্কৃতির মিশ্রণে উদ্ভূত একটি ভারতীয় নৃত্য। আমাদের প্রাচীন নাট্যশাস্ত্র ও সাংস্কৃতিক ইতিহাস এই বিষয়টির ওপর আলোকপাত করতে যথেষ্ট সহায়তা করবে।

কথক ও কথকতার প্রভেদ

কথক সম্প্রদায়ের কথকতা বা কথক নৃত্য এক নয়। অথবা কথকতা থেকেও কথক নৃত্যের উৎপত্তি হয় নি। এই বিষয়ে একটি সমীক্ষা করা যেতে পারে। কথকঠাকুরদের উপজীবিকা ছিল পুরাণের কথা জনসমক্ষে সঙ্গীতের মাধ্যমে প্রচার করা। একেই কথকতা বলা হয় এবং যারা এই কথকতা করেন তাঁদের কথক ঠাকুর বলা হয়। এঁরা গ্রন্থিক নামেও অভিহিত হতেন। এই প্রথা বহু প্রাচীনকাল থেকে ভারতবর্ষে চলে আসছে। মধ্যযুগে এঁরা ‘ভাট,’ ‘চারণ’ ইত্যাদি নামে অভিহিত হতেন। ভাট বা চারণরা ঐতিহাসিক কবিতার

সাহায্যে রাজা ও ধনী সম্প্রদায়ের কীর্তিগাথা প্রচার করতেন। পৌরাণিক যুগেও যে এঁদের অস্তিত্ব ছিল তার বহু প্রমাণ পাওয়া যায়। পদ্মপুরাণের ভূমিখণ্ডে আছে যে, একবার মুনিন্দ্র মহাযশা পৃথ্বী গুণাবলী বর্ণনা করে সূত ও মাগধকে তাঁর স্তব কাজে নিযুক্ত করলেন। এতে পৃথ্বী প্রসন্ন হয়ে সূত, মাগধ, বন্দি ও চারুগদের তৈলজ ও হৈহর দেশ দান করলেন। তবে কথকরা শুধুই ভগবানের স্তুতি করতেন। প্রাচীন অলঙ্কার শাস্ত্রেও এর উল্লেখ আছে। আলঙ্কারিকরা কথা সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা করেছেন।

অনেকে মনে করেন কথকতা থেকে কথক নৃত্যের উৎপত্তি হয়েছে। এ সত্য প্রমাণ করা খুবই কঠিন কাজ। কারণ আলোচনা করলে দেখা যায় যে এই দুইয়ের মধ্যে গভীর পার্থক্য আছে। এই বিতর্কে প্রবেশ করার পূর্বে কথকতা সম্বন্ধে কিছু আলোচনার প্রয়োজন আছে। ভোজ্য ব্যতীত ভামহ, দণ্ডী, বামন কল্পত প্রভৃতি লেখকরা কথাকে শ্রব্য কাব্যের মধ্যে গণনা করেছেন। ভামহ কাব্যকে চারভাগে ভাগ করেছেন। চতুর্থভাগে তিনি স্বর্গবন্ধ (মহাকাব্য), অভিনেয়ার্থ (নাটক), আখ্যায়িকা ও কথা সম্বন্ধে বলেছেন। দণ্ডী গল্প আলোচনার আখ্যায়িকা ও কথার আলোচনা করেছেন। বামন বলেছেন নাটকের আরও কতকগুলি সাহিত্যিক রূপ আছে, যথা—কথা, আখ্যায়িকা ও মহাকাব্য। কল্পত মহাকাব্য ও খণ্ডকথার মধ্যে বৈষম্য দেখিয়েছেন। মহাকথার মহাকাব্যের কাহিনী গঢ়াকারে বলা হয় এবং এর মুখবন্ধে ভগবানের ও গুণের প্রতি শ্রদ্ধা নিবেদন করা হয়। খণ্ডকথার অপ্রধান কাহিনী থাকে। রসের ভেতর প্রবাস শৃঙ্গার, করুণ অথবা প্রথম অহরাগকে অবলম্বন করে এর কাহিনী অগ্রসর হয়। আনন্দবর্ধন পর্যবন্ধ, পরিকথা, খণ্ডকথা, সকলকথা প্রভৃতির উল্লেখ করেছেন। পরিকথা সংকৃত অথবা প্রাকৃত ভাষার কাহিনী আকারে পরিবেশন করা হয় এবং খণ্ডকথা ও সকল কথা প্রাকৃত ভাষায় পঢ়াকারে বর্ণনা করা হয়। ভোজ্য আখ্যানের যে ব্যাখ্যা দিয়েছেন, তাতে তাকে দৃষ্টকাব্যের পর্যায়ে গণ্য করা যেতে পারে। তিনি বলেছেন—

“আখ্যানকসংজ্ঞাং তত্ লভ্যাতে ষষ্ঠ্যভিনয়ন পঠন্ গায়ন্।

গ্রন্থিক একঃ কথয়তি গোবিন্দবদবহিতে সদসি”।

আখ্যানে পাঠ্য, গীত, অভিনয় এই সকলই থাকবে। গ্রন্থিক এই তিনের সাহায্যে গোবিন্দের কথা বর্ণনা করবেন। সুতরাং আমরা দেখছি যে সমাজে

কথকতার একটি বিশেষ স্থান ছিল। এই কথকতা সম্বন্ধে আলঙ্কারিকরাও বিশেষ বিশেষ নির্দেশ দিয়েছেন। প্রাচীনকাল থেকে এখনও পর্যন্ত কথকতা চলে আসছে। কালের রথচক্রে এখনও পিষ্ট হয় নি। গ্রন্থিকদের উপজীবিকাই ছিল ‘কথকতা’। বংশপরম্পরায় এই কাজই তাঁরা করতেন। সেইজন্য কথকঠাকুরদের অভিনয় সম্বন্ধে একটি জন্মগত অধিকার ছিল। অল্পমান করা হয় এই সম্প্রদায় থেকে কথক নৃত্যের প্রসার হয়েছে বলে এর নাম কথক হয়েছে। অনেক মনে করেন কথকতার পরবর্তী রূপ হচ্ছে কথক নৃত্য এবং কথকতার সঙ্গে এর বহু সাদৃশ্য আছে। সেইজন্যে একে হিন্দু মন্দির নৃত্য বলা যেতে পারে। কিন্তু এই অভিমতও দ্বিধাহীনভাবে মেনে নেওয়া যায় না। কারণ কথা সম্বন্ধে আমরা যে বিবরণ পেলাম তার সঙ্গে কথকনৃত্যের সাদৃশ্য খুঁজে পাওয়া যায় না। এখন পর্যন্ত আমরা কথকতা যা শুনি তার অধিকাংশই শ্রব্য কাব্যের অন্তর্গত। মধ্যযুগেও বিভিন্ন ধর্মসম্প্রদায়ের ধর্মপ্রচারের হাতিয়ার হিসেবে কথকতার প্রচলন ছিল এবং বিশেষভাবে বৈষ্ণব আচার্যরা এর জন্তে বিশেষ যত্নবান ছিলেন। বৃন্দাবনের ছয়জন গোস্বামীর ভেতর রঘুনাথ ভট্ট সেখানকার প্রধান ভাগবত ছিলেন এবং তাঁর ভাগবতী কথা শ্রবন একটি বিশেষ আনন্দের বিষয় ছিল। সুতরাং দেখা যাচ্ছে কথকতার ভাষাগত পরিবর্তন ছাড়া আর বিশেষ কোন রূপ বদলায় নি। সুতরাং কথকতার পরিবর্তিত রূপ হিসেবে কথক নৃত্যকে গণ্য করা যায় না, অথবা দুটি যে সমগোত্রীয় তা’ও বলা যায় না।

কথকতার ইতিহাস আলোচনা করে ম্পষ্ট বোঝা যাচ্ছে যে, এটি প্রাচীন হিন্দু সংস্কৃতির একটি বিশেষ শাখা। কিন্তু তাই বলে ‘কথক’ ঠাকুর ও ‘কথক’ নৃত্য এক নয়। এর বিচার করতে হলে দুটিরই আবঙ্গমবিক ও ঐতিহাসিক পটভূমিকা আলোচনা করতে হয়। প্রথমত কথকতা বাচিক অভিনয় প্রধান। কথকতার অভিনয়ের স্থান থাকলেও নৃত্যের কোন স্থান নেই। অপরপক্ষে কথক নৃত্য আঙ্গিক প্রাধান্য, অভিনয় গোঁণ, নৃত্য প্রাধান্য এবং বাচিকাভিনয়ের স্থান নেই। তবে বাচিকাভিনয়ের অন্তর্গত বলে ধরে নিলে মুখে বোল বলা এবং ঠুম্রী অথবা গজল গানের সঙ্গে ‘ভাস্ত বাৎসান’ (অভিনয়) করা হয়ে থাকে। গানের সময় শিল্পী বসে স্বর গান গেয়ে অভিনয় করে থাকেন যেটি প্রায় প্রত্যেক ভারতীয় নৃত্যেরই বৈশিষ্ট্য। পূর্বে ‘বাদীজী’ শ্রেণীর ভেতর এটি বিশেষ ভাবে

প্রচলিত ছিল। অনেক সময় বোলের সাহায্যে দেবতার স্তব বা স্তুতি করা হয়। কিন্তু এর জন্ত বাচিকাভিনয় প্রধান হয়ে ওঠে নি।—

সাধারণতঃ কথকতা পক্ষকাল, কখনও কখনও মাসাধিক কাল ধরেও চলে। অর্থাৎ একটি কাহিনী ধারাবাহিক ভাবে সমাপ্ত করতে এই রকমই সময় লেগে যায়। কথক নৃত্য কোন একটি বিশেষ কাহিনীকে অবলম্বন করে ধারাবাহিক ভাবে বর্ণনা করে না। অথবা এর বিষয় বস্তু যে পৌরাণিকই হতে হবে তার বাধ্যতা নেই। তবে অধিকাংশ কাহিনী পুন্ডারসাম্মক রাধাকৃষ্ণের লীলা থেকে নেওয়া হয়। অভিনয় প্রদর্শনের সময় কতকগুলি বিচ্ছিন্ন ঘটনার কোন একটি বিশেষ ভাবের ওপর গুরুত্ব আরোপ করা হয়। এখানেই কথক নৃত্যের সঙ্গে কথকতার একটি বিশেষ পার্থক্য লক্ষ্য করা যায়। কথকনৃত্যের সঙ্গে কথকতার পার্থক্য এইভাবে নির্ণয় করা যেতে পারে—

কথক

কথকতা

আঙ্গিকাভিনয় প্রধান

বাচিকাভিনয় প্রধান

বাচিকাভিনয়ের অভাব

আঙ্গিকাভিনয়ের—অভাব

নৃত্যের (অভিনয়ের) ক্ষেত্রে বিচ্ছিন্ন

একটি ধারাবাহিক পরিপূর্ণ কাহিনীর

ঘটনার আংশিক রূপায়ণ মাত্র

বাচিকাভিনয়ের সাহায্যে বর্ণনা

রাসনৃত্যের সঙ্গে কথকনৃত্যের সম্বন্ধ—

রাসনৃত্যকে কথক নৃত্যের জনক বলা হয়। এই কারণে কেউ কেউ কথক নৃত্যের নিম্নলিখ উৎপত্তির কথা বলে থাকেন। ছুটি ক্ষেত্রে তুলনামূলক বিচারের দ্বারা এর সত্যতা নির্ণয় কিছু পরিমাণে সম্ভব হতে পারে। উত্তরভারতের রাসলীলা ও কথকনৃত্যের মধ্যে কিছু কিছু সাদৃশ্য দেখা যায়। উত্তরভারতে অধুনা শাস্ত্রীয় নৃত্য বলতে কথককেই বোঝায়।

উত্তর ভারতে ষোড়শ শতাব্দী ও তার পরবর্তীকালে রাসের ব্যাপক প্রচলন হয়। শুধু উত্তর ভারতে নয়, সমগ্র ভারত খণ্ডের বিভিন্ন প্রান্তে আকস্মিক লোক সঙ্গীতের ভিত্তিতে রাসের ব্যাপক প্রচলন হয়। এর পূর্বেও তৃতীয় দশক থেকে ষাটশ শতাব্দীতেও ভক্তি যুগে বৈষ্ণবীয় প্রভাবের প্রাবল্যে বিচ্ছিন্ন ভাবে পূর্ব ভারত ও দক্ষিণভারতে রাসের প্রচলন ছিল। এই সময় সুলতানদের আধিপত্য ছিল। তারপর যোগলয়া এসে স্থায়ী আধিপত্য বিস্তার করেন। ষাটশ শতাব্দীতে পূর্বভারতে ও দক্ষিণভারতে গীতগোবিন্দের প্রভাব দেবদাসীদের মধ্যে

প্রবলভাবে ছিল। শুধু তাই নয়, গ্রাম গল্পের সঙ্গীত গোষ্ঠীর ওপর ও এর প্রভাব ছিল। এই সব বৈষ্ণবসম্প্রদায়ভুক্ত সঙ্গীত গোষ্ঠী থেকে পরবর্তীকালে বংশ পরম্পরায় রামলীলা ও কৃষ্ণলীলা নাট্যসম্প্রদায়ের সৃষ্টি হল। কৃষ্ণলীলার অন্তর্গত বলা যেতে পারে রাসলীলাকে।

প্রথমত রাসের প্রকৃত রূপটি আমাদের জ্ঞানতে হবে। ‘হরিবংশ পুরাণ’ ও শ্রীমদ্ভাগবতে রাস সযত্নে বিশদ বিবরণ আছে। শ্রীমদ্ভাগবতে বলা হয়েছে—

“রাসোৎসবঃ সম্প্রবৃত্তো গোপীমণ্ডলমতিতঃ।

যোগেশ্বরেণ কৃষ্ণেণ তাসাং মধ্যে ঘরোৰ্ঘয়োঃ॥

শ্রীমদ্ভ।—৩৩।৩

যোগেশ্বর কৃষ্ণ তাঁর অলৌকিক যোগবলে একই সময় বহু কোটি কৃষ্ণরূপ ধারণ করে প্রতি দুই দুই গোপীর মধ্যে আবির্ভূত হন এবং কোটিযুগলে বিভক্ত হয়ে মণ্ডলাকারে অলৌকিক রাস নৃত্য করেন। পঞ্চদশ শতাব্দীতে শ্রীভক্তর রচিত সঙ্গীতদামোদরে রাসক ও নাট্যরাসকের উল্লেখ পাওয়া যায়। তাতে রাসক সযত্নে ব্যাখ্যা দেওয়া হয়েছে যে, রাসকে কোন সূত্রধার থাকবে না, কিন্তু উৎকৃষ্ট নান্দীযুক্ত হবে। মুখ্য নায়িকা ও খ্যাত নায়ক থাকবে। কৈশিকী ও ভারতাবৃত্তিযুক্ত, ত্রিসঙ্গিক, পঞ্চপাত্র যুক্ত ইত্যাদি হলে রাসক হয়। নাট্যধাসকে বাকসজ্জা নায়িকা ও উদাত্ত নায়ক থাকবে। অবশ্য শুভকরের পূর্বে শায়দাতনয় তিনটি রাসকের উল্লেখ করেছেন—দণ্ডরাসক, মণ্ডলরাসক ও নাট্যরাসক।

দণ্ডরাসকের বর্ণনা পাওয়া যায়—

পরিভ্রমন্ত্যঃ বিচিহ্নবন্ধৈঃ ইয়া দ্বিবোড়শনর্তক্যঃ।

বেলন্তি তালানুগতপাদাঃ তবাক্রমে দৃষ্টতে দণ্ডরাসঃ।”

এতে বত্রিশজন নর্তকী তালানুসারে পদক্ষেপ করে এবং ভ্রমরী করে বিভিন্ন ভঙ্গী রচনা করবে। দণ্ডরাসকে নর্তকীরা পরস্পর দণ্ডের দ্বারা আঘাত করে। পার্শ্বদেব বলেছেন যুগলে দাঁড়িয়ে পরস্পর দণ্ডের দ্বারা অথবা হাতের তালুর দ্বারা আঘাত করবে। মণ্ডলরাসকে মণ্ডলাকারে ঘুরে রাস করতে হয়। গুজরাট, বাংলা, উড়িষ্যা, রাজস্থান প্রভৃতি জায়গায় রাসের প্রচলন ছিল।

হুতরাং একটি বিবরণ আমরা স্পষ্ট বুঝতে পারি যে, বহু প্রাচীনকাল থেকে রাসের প্রচলন হয়ে আসছে। তবে আমরা আজকাল ‘রাস’ বলতে বা বুঝি তার থেকে এর যথেষ্ট প্রভেদ রয়েছে। কারণ কালভেদে এবং দেশের বৃত্তি ও

প্রবৃত্তিভেদে ভিন্ন ভিন্ন রূপ নিয়েছে। তবুও ভারতের প্রায় সব প্রান্তের রাসের মধ্যে একটি স্পষ্ট যোগসূত্র লক্ষ্য করা যায়। একথা স্পষ্টই প্রতীয়মান হয় যে ‘রাস’ হচ্ছে সমবেত নৃত্য। এমন কি মধ্যযুগে মুসলমান শাসনের সময়ও রাসের প্রচলন ছিল।

উত্তর ভারতে ঐসলামিক রাজ্য স্থাপনের সঙ্গেই সঙ্গেই হিন্দু সাংস্কৃতিক প্রভাব কমে যায়। কিন্তু ষোড়শ শতাব্দীতে মহাপ্রভুর প্রেমের বক্তার উত্তর ভারত প্রাবিত হলে রাসের ব্যাপক প্রচলন হয়। দীর্ঘদিন মন্দিরের সঙ্গীত বন্ধ থাকবার পর আবার ধ্বনিত হয়। মন্দিরে মন্দিরে, নাটমণ্ডপেও রাস অল্পস্খিত হতে থাকে। এর প্রমাণও পাওয়া যায়। কাণ্ড’সনের বিবৃতিতে বলা হয়েছে যে, চন্দস থেকে দু মাইল পূর্বে অবস্থিত ‘ধমনর’ নামে এক জায়গায় একটি ছোট গ্রামে পাহাড়ের ওপর দুটি স্তম্ভ আছে। এই দুটি স্তম্ভকে ‘রাসমন্দির’ বলা হয়। এই স্তম্ভে লেখা আছে—‘রামজীনা রাস করায়।’ কান্তন মাসে নাগানন্দ রামজী এই রাস করিয়েছিলেন। স্মরণ্য দেখা যাচ্ছে, যে হুদুর রাজস্থানে যেখানে হিন্দু রাজা ও মুসলমান সম্রাটদের সঙ্গে ঘোরতর যুদ্ধ হত সেখানেও এই রাসের প্রবর্তন হয়েছিল এবং পরবর্তীকালে লক্ষ্মী ও রাজস্থান কথক নৃত্যের পীঠস্থান হয়েছিল। রাসের থেকে কথকনৃত্যের জন্ম হয়েছিল অথবা রাসের মধ্যে কথকনৃত্যের অন্তর্গ্রবেশ ঘটেছে কি না এ কথা বলা খুবই কঠিন কাজ।

‘রাস’ উত্তরভারতের স্থানীয় সংস্কৃতিকে অবলম্বন করে গড়ে উঠেছে। পঞ্চদশ শতাব্দী থেকে শুরু করে আত্র পর্যন্ত ‘রাসকে’ আশ্রয় করে সঙ্গীতনৃত্যবহুল যে নাট্যাগোষ্ঠী গড়ে উঠেছে তার প্রধান ভাষা হচ্ছে ব্রজ ভাষা, ব্রজবুলি, অবধী ও হিন্দী। পঞ্চদশ শতাব্দীতে মার্গ ও দেশীর একটি হুনির্দিষ্ট সংজ্ঞা নির্ধারিত হয়েছিল তার প্রমাণ ও আমরা সেই সময় রচিত সংস্কৃত সঙ্গীত শাস্ত্রগুলিতে পাই। স্মরণ্য রাস যে তৎকালীন দেশী নৃত্যকে অবলম্বন করেছিল সে বিষয়ে কোন সন্দেহ থাকতে পারে না। তবে রাস যে ধর্মনিবিশেষে সকলের ওপর প্রভাব বিস্তার করেছিল সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। ১৩০০ শতাব্দীতে একজন উদার মুসলমান দ্বারা অপভ্রংশ মিশ্রিত পশ্চিমী রাজস্থানী ভাষার ‘রাস’ নাটক লিখিত হয়েছিল। পরবর্তী কালে এতে অপভ্রংশ লুপ্ত হয়ে জনসাধারণের রাজস্থানী ভাষা প্রবেশ করে। অনেকে আবার সন্দেহ প্রকাশ করেন যে, আত্মীয় আত্মীয় সামুহিক নৃত্যকে ভ্রমবশত লাস্তরাস সংজ্ঞা দেওয়া হয়েছে। রাজস্থানের

আজীর ও গোপজাতির প্রচলিত প্রেমোপাখ্যানের সঙ্গে সাদৃশ্য থাকতে পারে এবং সেই অন্তরেই হয়তো এরকম ভ্রম হওয়া স্বাভাবিক। হুতরাং রাসের নৃত্যাংশে কথক নৃত্যের অল্পপ্রবেশও বিচিত্র নয়। এবং কথকনৃত্যও রাসের প্রভাব খুবই স্বাভাবিক। বিশেষতঃ কথকনৃত্যে রাধাকৃষ্ণের প্রেমলীলা একটি বিশেষ স্থান পেয়েছে।

কথকনৃত্যের উৎস, ইতিহাস কি করে উভয় সংস্কৃতির মিশ্রণ হল—

কথকনৃত্যের উৎস ও ইতিহাসকে জানতে হলে আমাদের একটু প্রাচীন ইতিহাসের দিকে দৃষ্টি ফেরাতে হবে।

ভারতে যখন বিভিন্ন ধর্মের পরস্পর সংঘাতের কলে ধর্মবিপ্লব দেখা দিল, সেই সময় ১১২ খৃষ্টাব্দে আরবরা সিন্ধু আক্রমণ করে প্রথম ঐসলামিক অভিযানের সূচনা করেন। এই সময় ভারতীয় হিন্দু সংস্কৃতি উন্নতির সর্বোচ্চ শিখরে উঠেছিল। মুসলমানদের এই অভিযান হিন্দু সংস্কৃতির ওপর কোন আঘাত দিতে পারে নি; বরং তাঁরাই হিন্দু সংস্কৃতির দ্বারা প্রভাবান্বিত হয়েছিলেন। এমন কি তাঁরা বাগদাদে হিন্দু পণ্ডিতদের নিমন্ত্রণ করে সংস্কৃত সাহিত্য, জ্যোতিষ, দর্শন, রসায়ন প্রভৃতি বহুরকম শাস্ত্র আরবী ভাষায় অনুবাদ করিয়ে নিয়েছিলেন। হ্যাভেল বলেছেন—ইসলামের শৈশব অবস্থায় ভারতই মুসলমানদের দর্শন, ধর্মের আদর্শ, সাহিত্য, সংস্কৃতি ও স্থাপত্য সম্বন্ধে শিক্ষা দিয়েছিলেন। যাই হোক, এই অভিযানকে ঠানলি লেনপোন বলেছেন—
“A triumph without result.”

আরবদের পর তুর্কীদের ভারত আক্রমণ বিশেষ উল্লেখযোগ্য। কারণ মামুদ মথুরা, বৃন্দাবন, গোয়ালিয়র জয় করে হিন্দু মন্দির ধ্বংস করেন এবং হিন্দুদের ওপর অত্যাচার শুরু করেন। অলকোয়াধিনের বিবরণীতে আছে যে, এই সময় সোমনাথের মন্দিরে পাঁচশো দেবদাসী নৃত্য করত। মামুদ সোমনাথের মন্দির লুণ্ঠন করেন এবং অনেক দেবদাসীকে ক্রীতদাসী করে নিয়ে যান। উত্তরভারতে হিন্দু সংস্কৃতির বিকৃতি ঘটবার এই প্রথম সূচনা। এরপর উত্তরভারতে ১২০৬ থেকে ১২৯০ খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত তুর্কীদাসরা রাজত্ব করেন।

তুর্কীরা শিল্পকলায় ভারতীয় শিল্পীদের দ্বারা বিশেষ ভাবে প্রভাবান্বিত হয়েছিলেন। বিশেষ করে স্থাপত্যশিল্পে এঁদের হিন্দু শিল্পীদের শরণাপন্ন হতে হত। এই সব হিন্দু শিল্পীরা নিজেদের কল্লনারুঘায়ী বাড়ীঘর নির্মাণ করত।

সেইজন্মে তুর্কীসাম্রাজ্যের সময় স্থাপত্যে হিন্দুপ্রভাব দেখা যায়। সেই সময় পর্যন্ত হিন্দু সংস্কৃতি, শিল্প ও মলিতকলা স্ব মহিমায় চলবার চেষ্টা করছিল। তুর্কীজয়ের পর কয়েক শতাব্দি ধরে হিন্দুর বহুমুখী প্রতিভা ও সভ্যতার গতি ভীষণভাবে বাধা পায়। উত্তরভারতে দেবদাসী প্রথা বিলুপ্ত হতে চলেছিল। তার পরিবর্তে বিভিন্ন দেশ থেকে অপহৃত, ধর্মহ্যাত রূপসী নর্তকীর দল রাজ-অন্তঃপুরে স্থান পেতে লাগল। তারাই স্থলভানের এবং রাজ্যসম্রাজ্য-দের মনোরঞ্জনের অস্ত্র নৃত্য নীতের চর্চা করত। এইভাবে বিভিন্ন শক্তির আক্রমণে পূর্বাঙ্গ উত্তরভারতে আচার, ব্যবহার, সংস্কৃতি ও রাজনীতিতে ধীরে ধীরে একটি বিরাট পরিবর্তন আসছিল।

এরপর যোগলদের ভারত আক্রমণে এই পরিবর্তন আরও তীব্রতর হয়ে ওঠে। হিন্দুদের পীড়ন করে এবং সম্পূর্ণভাবে তাঁদের দমন করে যোগলরা তাঁদের প্রভাব সাহিত্যে, শিল্পে, অর্থনীতিতে ও সামাজিকতায় এইভাবে রেখে গিয়েছেন যে, সমগ্র উত্তরভারতে তার প্রভাব বিশেষভাবে পরিলক্ষিত হয়।

আকবরের সময় শিল্পকলার বিশেষ উন্নতি হয়েছিল। শিল্পকলার ভেতর চিত্রকলা ও সঙ্গীতের বিশেষ উন্নতি হয়। কারণ ঐ দুটি কলা নিত্যসম্বন্ধী এবং সৌন্দর্যসৃষ্টির প্রধান উপকরণ। নবাবদের দয়বাহে এই দুটি শিল্পকলার বিশেষ সমাদর ছিল। এর ফলে বহিরাগত সংস্কৃতিকে অস্বীকার না করে বরং তার সঙ্গে মিশে একটি নতুন সংস্কৃতির সৃষ্টি হয়েছিল যা শিল্পজগতে একটি নতুন যুগের সূচনা করেছিল, একটি নতুন জাগরণ এনেছিল—

“The origin, nature and development of Mughal painting is similar to Mughal architecture. It is a combination of many elements. The chinese art which was influenced by the Buddhist Indian art, iranians and Hellenic art and Mongolian art, was introduced into Iran in the 13th century and it continued to flourish up to the 16th century. This art was carried by the Mughals into India from Persia. In the time of Akbar it was completely absorbed by the Indian art,”

যদিও বহিরাগত শিল্পের সঙ্গে ভারতীয় শিল্পের মিশ্রণ হয়েছিল, তবুও

একটি বিষয় লক্ষ্য করার মত যে, সকলেই ভারতীয় সংস্কৃতি থেকে অনুপ্রাণিত হয়েছিলেন। এমন কি পারস্যও ভারতের স্পর্শ কাটিয়ে উঠতে পারে নি।

পারস্যের অন্তর্গত 'ইরাণ' নামটির ব্যুৎপত্তিগত অর্থ লক্ষ্য করলে দেখা যায় যে, বহু প্রাচীনকাল থেকেই ইরাণের সঙ্গে ভারতের একটি যোগসূত্র রয়েছে। ইরাণ দেশের অধিবাসীদের 'ঐরাণ' বলা হয়। ইরান গর্ভে পুরুষের জন্ম হয় এবং উত্তরপুরুষরা 'ঐর' নামে পরিচিত হয়। তাদের বাসস্থানের নামকরণ হল 'ঐরাণ' অথবা 'ইরাণ'। এরা ক্রীয়াহীনহেতু ভারত থেকে নির্বাসিত হয়েছিল। মহুয় দশম অধ্যায়ে এর উল্লেখ আছে। সুতরাং পারস্য সংস্কৃতির সঙ্গে ভারতীয় সংস্কৃতির একটি স্বভাবজাত ঐক্য রয়েছে। সেইজন্মে সংস্কৃতির বিনিময়ে দুই দেশের মিলন আরও স্বগম হয়েছিল।

১৫৩০ খৃষ্টাব্দে পারস্যরাজ শাহ শিরকলাকে ভীষণভাবে ঘৃণা করতে লাগলেন। তাঁর রোষবহি থেকে পরিত্রাণ পাওয়ার জন্মে ১৫৫০ খৃষ্টাব্দে আব্বাস সামাদ এবং মীর সামাদ নামে দুজন চিজন এবং অন্যান্য শিরদ্বারা ভারতে এসে দিল্লীর বাদশাহ হুমায়ূনের আশ্রয় লাভ করেন। এ ছাড়া চার শ্রেণীর নর্তকীরও আবির্ভাব হয়েছিল—লোলোনীস, ডোমনীস, হর্কিনীস ও হেনুসিনীস। সুতরাং এই দুই দেশের নৃত্যকলার মিশ্রণ হওয়া অতি স্বাভাবিক ও অবশ্যজ্ঞাবী ছিল। এ ছাড়া আরও নানাজাতি এসে রাজত্ব করেছে। সুতরাং উত্তরভারতে এক নতুন মিশ্রিত সংস্কৃতির সূচনা হল। মোগল বাদশাহদের অত্যন্ত সঙ্গীত প্রিয়তার জন্মেও এই মিশ্রণ সম্ভব হয়েছিল। পারস্য কবিতার উদ্ভূতি, সুন্দর গীত রচনা ও সঙ্গীত শ্রবণ বাদশাহদের বিশেষ প্রিয় ছিল। কথক নৃত্যেও এইরকম বহু কার্গা ও উর্ ভাবার প্রয়োগ আছে। হুমায়ূন, আকবর, জাহাঙ্গীর ও শাহজাহান বিশেষ সঙ্গীতপ্রিয় ছিলেন। বহু হিন্দু ও মুসলমান গুণী, জ্ঞানী ও শিল্পী এঁদের সভা অলঙ্কৃত করে থাকতেন। এঁদের রঙমহলে নৃত্যগণীগণীদের বিশেষ সমাদর ছিল। বাদশাহের রঙ-মহলের এইসব নৃত্যগণীগণীদের অনেকেই বংশপরম্পরার পরবর্তীকালের কথক নৃত্যের ধারক ও বাহক ছিলেন। বিভিন্ন দেশ থেকে এঁদের সংগ্রহ করা হয়েছিল। এঁদের মধ্যে নানাদেশীয় এবং নানাধর্মাবলম্বী ছিলেন। তাঁরা নিজ নিজ প্রথার নৃত্য সঙ্গীত ইত্যাদি পরিবেশন করতেন। ত্রিবিদ্য যোব রচিত 'বাদশাহী আমল' গ্রন্থটিতে বার্নিয়ের উদ্ভূতিতে এ বিষয়ে আলোকপাত

করা হয়েছে—“তিনি তাঁর হারেমের বাইরের যে নর্তকীদের নিয়ে আসতেন নাচগানের জন্য, তাদের কাঞ্চন বলত। কাঞ্চন বর্ণ রূপসী যুবতী মেয়ের দল। আমীর, ওমরাহ ও মনসবদারদের বিবাহোৎসবে এরা নাচগান করার জন্য আমন্ত্রিত হত। নৃত্যঙ্গিত কলার রীতিমত পারদর্শী। যেমন নাচিয়ে তেমনি গাইয়ে। তাল মাজাজানও চমৎকার। কণ্ঠের মিষ্টতাও অতুলনীয়। এই সকল কাঞ্চনবালাদের মধ্যে হিন্দু নারীও থাকতেন। তাঁরা কি জাতীয় নৃত্য প্রদর্শন করতেন তার কোন উল্লেখ নেই। এইভাবে দেখা যায় সমগ্র উত্তর-ভারতে ধীরে ধীরে একটা পরিবর্তন শুরু হয়েছিল। এই মিশ্রণ শুধুই সঙ্গীতেই হয় নি—“In our dress, speech, etiquette, thought, literature, music, painting and architecture, we find the Mughal influence (Muslim rule in India.)

উত্তরভারতে বিস্তৃত হিন্দু সভ্যতা রূপান্তরিত হয়ে একটি নব সভ্যতার সৃষ্টি করল, যা কোন হিন্দু সভ্যতা বা ঐসলামিক সভ্যতা নয়, তা জাতি-ধর্ম-নিরপেক্ষ ভারতীয় সভ্যতা। মধ্যযুগের ভারতীয় স্থাপত্য, চিত্র ও সঙ্গীতকলা হিন্দু ও মুসলমান সংস্কৃতির সমন্বয়ে উদ্ভূত বলে একে ঐসলামিক সংস্কৃতি বলা চলে না। ঐসলামিক সংস্কৃতি বলতে তুর্কী, আরব প্রভৃতি বোঝায়, যা ভারতীয় সংস্কৃতি থেকে সম্পূর্ণ পৃথক। ভারত কোনদিন কাউকে ফিরিয়ে দেয় নি। তাই রবীন্দ্রনাথের ভাষায় বলি—

“হেথায় আর্য, হেথা অনার্য, হেথায় জাতিভেদ চীন

শক-ছন-দল পাঠান যোগল এক দেহে হ’ল লীন।

কথক নৃত্যের স্মারকচিহ্ন—

এর আগে আলোচনা করেছি যে ‘কথক নৃত্য’ নামকরণ সাম্প্রতিক কালে হয়েছে। বহু পূর্বে এর কি নাম ছিল সঠিক জানা যায় না। তবে এই ধরনের নৃত্য যে প্রচলিত ছিল স্মারক হিসেবে আমরা তার উল্লেখ করতে পারি। প্রথমতঃ বার্নিয়ারের উদ্ধৃতিতে এই বিষয়ে আলোকপাত করা হয়েছে। তিনি বলেছেন—যেমন নাচিয়ে তেমনি গাইয়ে। তাল ও মাজাজানও চমৎকার। সুতরাং এ কথা প্রমাণিত হচ্ছে যে এই নৃত্য তালপ্রিয় ছিল। যোগল আমলে অঙ্কিত চিত্রগুলিতে ‘নাচওয়ালী’ বলে অভিহিত নর্তকীর নৃত্য-ভঙ্গিমা পাওয়া যায়। সপ্তদশ শতাব্দীতে অঙ্কিত ও প্রাপ্ত কাঙরা ও যোগল

মিনিরেচারে এইরকম বহু ভক্তি পাওয়া যায়। তাতে কথকনৃত্যের বেশত্বা ও ভঙ্গী দেখতে পাওয়া যায়। এই সব চিত্রে তবলাবাদকদের কোমরে তবলা বেঁধে দাঁড়িয়ে নৃত্যের সঙ্গে তবলা বাজাতে দেখা যায়। সারেকীও কোমরে বেঁধে দাঁড়িয়ে বাজান হত। নৃত্যভঙ্গীয়ার যে সব চিত্র দেখা যায় সেগুলির সঙ্গে কথক নৃত্যের অনেক সাদৃশ্য আছে।

রাজস্থানে এক শ্রেণীর নর্তকীকে ‘ভগতন’ ও ‘পাতুর’ বলা হয়। কথিত আছে যে, পাতুরদের পূর্বপুরুষরা গতলোত রাজপুত ছিলেন। দিল্লীর বাদশাহ চিতোর অধিকার করলে এঁদের মধ্যে একটি শাখা ‘পুডবাত’ অপর শাখা জয়সলমীরে গিয়ে বসতি স্থাপন করেন। দারিজের কশাঘাতে মেয়েরা ভিন্ন পহা অবলম্বন করতে বাধ্য হন। ‘ভগতনরাও’ নর্তকী শ্রেণীভুক্ত। মাড়বারে এঁদের বাস। বোধপুরের মহারাজা বিজয়সিংহের সময় এঁদের উৎপত্তি হয়। কথিত আছে যে, ‘রামাবত’ সাধুদের কস্তুরা চরিত্রহীন হয়ে সাধুসমাজের দ্বারা পরিত্যক্ত হন। পরে এঁরা রূপোপজীবিনী হতে বাধ্য হন। এঁদের নৃত্যের সঙ্গে কথক নৃত্যের সাদৃশ্য কিছু কিছু দেখতে পাওয়া যায়। বিশেষ করে রাজস্থানে লোকনৃত্যের মধ্যে ভ্রমরীর প্রচুর প্রয়োগ দেখা যায়। ‘ঘুমর’ রাজস্থানের বিশেষ প্রিয় লোকনৃত্য যার মধ্যে ঘূর্ণন একটি বিশেষ স্থান নিয়েছে। কথকনৃত্যও ঘূর্ণন একটি বৈশিষ্ট্য। এছাড়া রাজস্থানে এক শ্রেণীর গায়ক আছেন, এঁদের মিরানী বলা হয়।

কথকনৃত্যের নামকরণ—

কথক নৃত্যের নামকরণ বেশীদিন হয়নি। তবে এই নামকরণ নিয়ে বহু বিবাদ ও মারামারি হয়েছিল। কেউ কেউ বলেন, এলাহাবাদের অন্তর্গত হতিয়া তহশীল গ্রামের কথক ঠাকুররা এই নৃত্য উদ্ভাবন করেছিলেন বলে এর নাম ‘কথক’। আবার কেউ কেউ বলেন যে এর নাম ছিল ‘অরখা’ নৃত্য। এই মতাবলম্বীরা বলেন, অরখানিবাসী বিষ্ণুপাল এই নৃত্যের আবিষ্কারক এবং তাঁর নামানুসারে এর নাম ‘অরখা’ নৃত্য হয়েছে। কিন্তু কথকঠাকুররা অনেক বিবাদের পর এর নাম রেখেছেন ‘কথক’। কথিত আছে যে, ঈশ্বর-প্রসাদজী ‘কথক নৃত্যের নাম রেখেছিলেন ‘নটবরী’ কথক নৃত্য। নটবরী নামের মধ্যে দিয়েই প্রকাশ পায় যে, তিনি কৃকতক ছিলেন। কথিত আছে যে, নটবর ঈকক ব্রহ্ম দিয়েছিলেন বলেই তিনি এই নৃত্যের সংস্কার করেন এবং

নটবরী নাম রাখেন। নামকরণ নিয়ে দুই দলের মধ্যে প্রচণ্ড বিবাদ উপস্থিত হয় এবং শেষ পর্যন্ত ১৮৬৩ খৃষ্টাব্দে ‘কথক নামকরণই স্থির হয়।’ হুতরাং স্পষ্টই বোঝা যাচ্ছে যে, আমরা কথক নৃত্য বলে এখন যার পরিচয় জানি, পূর্বে তার কি নাম ছিল বা কি রূপ ছিল তার স্পষ্ট কোন ধারণা পাওয়া যায় না।

কথক নৃত্যে ঐসলামিক প্রভাব এবং দুটি বিরুদ্ধ সংস্কৃতির সমাবেশ—

দুটি ধর্মের প্রভাবের ফলে কথক নৃত্যে আবয়বিক ভঙ্গীতেও দুটি ধর্মীয় রীতি অঙ্কিত হয়। কথক নৃত্যের প্রথমেই হিন্দুদের প্রবর্তিত প্রণামী টুকরা ও মুসলমান প্রবর্তিত সেলামী টুকরার প্রয়োগ দেখা যায়। বাদশাহ বা আমীর ওমরাহদের সামনে নৃত্য আরম্ভ করবার পূর্বে আজাহুনত হয়ে সম্রাটকে অভিবাদন করা হত। শিল্পীরা যে সব টুকরা দিয়ে এই নৃত্যের সূচনা করতেন তাকে সেলামী টুকরা বলা হয়। কিন্তু হিন্দু শিল্পীরা রাজমহারাজদের সামনে নৃত্যের সূচনা করতেন প্রণামী টুকরা দিয়ে। হিন্দু নাট্যশাস্ত্রাভিযায়ী নাট্য আরম্ভের পূর্বে দেবতাদের স্তুতি, প্রণাম ও পুষ্পাঞ্জলি প্রদান করবার রীতি আছে। এই প্রথা অল্পযায়ী প্রণামী টুকরার ব্যবহার হয়ে থাকে। এই প্রণামী টুকরার দ্বারা রক্তদেবতা ও সমাগত দর্শকমণ্ডলীকে প্রণাম ও অভিবাদন করা হয়। এই নৃত্যে যেমন ‘পনঘট’, ‘ছেড়ছাড়’, ‘গোবর্ধন ধারণ’, ‘কালিয়মর্দন’, ‘হোরী’, কৃষ্ণ ও রাধা গত্ আছে, সেইরকম বহু উদ্ বা কার্গী কথারও ব্যবহার আছে। ওয়াজিদ আলি শাহর ‘সৌত অল সুবারক’ গ্রন্থে বহু রকম গানের উল্লেখ আছে—পরী, সালামী, কয়রাদ, স্ত্র, মেহবুব, নাজ, গমজা, সাইকা, দো দোস্তি, মউআদন ইত্যাদি। ‘মদল-উল-মুসিকিতে ২১টি গানের উল্লেখ আছে।

ওয়াজিদ আলীর সময় দুটি সংস্কৃতির মিলন আরও সূক্ষ্ম হয়ে উঠেছিল। তাঁর সময় হিন্দী নাট্যসাহিত্যে এবং রক্তমঞ্চে ইন্দরসভা নাটিকাটির যথেষ্ট প্রভাব ছিল। এই নৃত্যসীতবহল নাটকটি কেশরবাগ রক্তমঞ্চে অল্পসীত হত। কথিত আছে যে, স্বয়ং বাদশাহ এতে অংশ গ্রহণ করেছিলেন। বাদশাহর সভাকবি ‘অমানত’ এর রচয়িতা ছিলেন। অনেকে এ কথা অস্বীকার করেন। ইন্দরসভাতে হিন্দু ও মুসলিম তথ্যের অপূর্ব সংমিশ্রণ হয়েছিল। একদিকে ইন্দ্র, ইন্দ্রসভা প্রভৃতি রয়েছে অপরপক্ষে শাহজাদা, পরী, হর প্রভৃতির কথাও

রয়েছে। গানের ভেতরও হিন্দু দেবতাদের কথা রয়েছে—‘কাহা কো সন্ঝাও না কোই।’ এরই ভেতর মুসলমান শাহজাদার উল্লেখও আছে—‘কাহা হার ঝুইয়া শাহজাদা জানী প্যারা’। ভাষার ভেতরও লক্ষ্যের উদ্, অবধী, ব্রজভাষা প্রভৃতির প্রয়োগ আছে। এর বিষয়বস্তু কিছু ভারতীয় কিছু কাঙ্গী তথ্য থেকে নেওয়া হয়েছে। বাই হোক, ইন্দুর সভায় বাদশাহ কোন-দিন সক্রিয় অংশ গ্রহণ করেন নি। ‘হমারী-নাট্য পন্নপরা, নামক গ্রন্থে এই তথ্যগুলি পাওয়া যায়।

অমানত ইন্দুর সভা রচনার প্রেরণা পান ‘রামলীলা’ থেকে। প্রমাণস্বরূপ বলা যেতে পারে, তিনি এতে রহস শব্দটির প্রয়োগ করেছিলেন। রাসের অপ-ক্রম হচ্ছে ‘রহস’। ওরাজিদ আলি শাহও রাধাকৃষ্ণের প্রেমলীলা বিষয়ক নৃত্য-গীত বহুল কতকগুলি নাটিকা রচনা করেন। এগুলিকে ‘রহস’ বলা হত।

ওরাজিদ আলি শাহ যোগল সাম্রাজ্যের সারাজ্জে ১৮৪৭ সনের ১২ই ফেব্রুয়ারী ২৬ বৎসর বয়সে লক্ষ্মীর সিংহাসনে বসেন। এঁর পিতার নাম ছিল আমজাদ আলী। ইনি আমজাদ আলির দ্বিতীয় পুত্র। এঁর প্রথম পূর্বপুরুষ পারসিক ভাগ্যাবধী সাদাত খান অবোধ্যার স্ববাদের নিযুক্ত হন। তাঁর শেষ উত্তরাধিকারী ওরাজিদ আলি শাহ ‘আবদুল মুজ্জার নাসিকদ্দিন সিকন্দর কা, বাদশাহই অবলু-কাইজার-ই-জামান, হুলতান-ই-আলম ওরাজিদ আলি শাহ বাদশাহ ইত্যাদি উপাধি ধারণ করে সিংহাসনে আরোহণ করেন। একাধারে তিনি কবি, সঙ্গীত প্রেমী, ও নৃত্যশিল্পীও ছিলেন। ওরাজিদ আলি শাহ অবোধ্যার একাদশতম ও শেষ নবাব। ওরাজিদ আলি শাহ রাজ্যাশাসন অপেক্ষা নৃত্য-গীত-কাব্য ও-বিলাসিতার সময় অতিবাহিত করতে থাকেন। ইষ্ট ইণ্ডিয়া কোম্পানী এই স্বযোগের সদ্যবহার করে। পঁয়ত্রিশ বছর বয়সে তাঁকে রাজ্যচ্যুত করে বেলগাছিয়াতে নজরবন্দী করে রাখে। এরপর বাকী জীবন তিনি যেটিরাবুজ্জে অতিবাহিত করেন। ১৮৮৮ খৃষ্টাব্দে তিনি দেহরক্ষা করেন।

ওরাজিদ আলি শাহ ঙ্গদ, খেয়াল, ঠুমরী প্রভৃতি নানাধরণের গান রচনা করেন। তাঁর নৃত্যসভা অলঙ্কৃত করেছিলেন ঠাহুরপ্রসাদ ও তাঁর পুত্ররা। তাঁর আমলেই লক্ষ্মী ঘরানার কথক নৃত্য বিকশিত হয়ে ওঠে। ওরাজিদ আলি শাহের পূর্বপুরুষ আসফউদ্দৌলা (১৭৭৫-১৭৯৫) কৈজাবাদ থেকে

লক্ষ্যেতে রাজধানী সরিয়ে আনেন। তাঁর সময়ও অনেক নৃত্যশিল্পী নৃত্য দরবার আলোকিত করেছিলেন।

ওলাজিদ আলি শাহ বোগিয়া উৎসব স্থল করেন। গেকরা পরে তিনি বোগী সাজতেন এবং নর্তকীরা সাজত বোগিনী। তাঁর সখের প্রাসাদ ‘কাইজার বাগ’-এর প্রাঙ্গণে খোলামেলা পরিবেশে তিনি নাটক পরিবেশন করেন। এই আসরে দুশো তবলাবাদক এবং দুশো নর্তকী উপস্থিত ছিল। ১৮৬৭ খৃষ্টাব্দে তাঁর আসরে যতু ভট্ট, অবোয়নাথ চক্রবর্তী, ধীরেন্দ্রনাথ বসু ইত্যাদি উপস্থিত ছিলেন। হুতরাং আমরা দেখতে পাচ্ছি কথক নৃত্যে ঐসলামিক সংস্কৃতি ও তার প্রভাব পরিপূর্ণভাবে ছিল।

উত্তর ভারতে সঙ্গীত লুপ্ত হবার কারণ—

বোগল সাম্রাজ্যের অস্তে সঙ্গীতের বিশেষ অনাদর হতে লাগল। কারণ রক্ষণশীল ইসলামধর্মী ঔরঙজেব সঙ্গীতের পরিগণী ছিলেন। তিনি সাম্রাজ্য সঙ্গীত চর্চা নিষিদ্ধ করে দিলেন। এর কলে অনেক সঙ্গীত শিল্পী সঙ্গীত চর্চা ছেড়ে দিলেন, কেউ কেউ লুকিয়ে সঙ্গীতচর্চা করতে লাগলেন। এই সময় সঙ্গীত এবং সঙ্গীত শিল্পীদের একটি কঠিন পরীকার মধ্যে দিয়ে যেতে হয়েছিল। কারণ রাজ্য থেকে জীবিকা নির্বাহের জন্য নির্ধারিত অর্থও বন্ধ হয়ে গিয়েছিল। বাধ্য হয়ে শিল্পীরা ধনী ব্যক্তিদের মনোরঞ্জন করতে লাগলেন। এই সব শিল্পীদের মধ্যে ঝারা জালোক তাঁরা ‘বাদজী’ শ্রেণীভুক্ত হলেন। রাজধানীর মিরানীরা বাদজীদের নৃত্য গীত শিক্ষা দিতেন। কথিত আছে যে, এই সম্প্রদায়ের পূর্ব পুরুষের নাম ছিল চন্দন। কিন্তু বাদশাহের আদেশে কয়েকজন হিন্দু প্রাণ রক্ষার জন্য তিনি মুসলমান ধর্ম গ্রহণ করেন। এই ‘বাদজী’ সম্প্রদায় নৃত্যগীতে বিশেষ পারদর্শী ছিলেন। উত্তর ভারতে সঙ্গীতের ধারাটিকে এই সব বাদজী সম্প্রদায়, মীরানী এবং অন্যান্য শিল্পী সম্প্রদায়রা রক্ষা করে এসেছেন।

লক্ষ্যে অন্নান। :—

কথক নৃত্যকে পুনরুজ্জীবিত করেন এলাহাবাদের অন্তর্গত হাতিয়া (হাড়িয়া) তহশীল নিবাসী ঈশ্বর প্রসাদজী। ইনি কথক শ্রেণীভুক্ত মিশ্র বান্ধব ছিলেন। তাঁর তিন পুত্র—অড়জী, খড়জী ও তুলারামজী গিড়প্রদত্ত শিক্ষার বিশারদ হয়ে ওঠেন। কিন্তু ঈশ্বরপ্রসাদজীর মৃত্যুতে শোকে অভিভূত হয়ে খড়জী নৃত্য ছেড়ে দেন এবং তুলারামজী বৈরাগ্য অবলম্বন করেন। কিন্তু অড়জী

তঁার তিন পুত্রকে নৃত্যে হৃদয় করে তোলেন। তঁার মৃত্যুর পর তঁার তিন পুত্র প্রকাশজী, দয়ালজী ও হরিলালজী লক্ষ্যে আসেন। প্রকাশজী নবাব আসিফুদ্দৌলার সভানর্তক নিযুক্ত হন। প্রকাশজীর তিন পুত্রের মধ্যে ঠাকুর প্রসাদজী ওয়াজিদ আলি শাহের সভানর্তক ও শিক্ষাগুরু নিযুক্ত হন। কালক্রমে ওয়াজিদ আলি শাহ কথক নৃত্যে বিশেষ অগ্রগতি ও দক্ষ হয়ে ওঠেন। এই সময় লক্ষ্যে বরান। একটি নির্দিষ্ট পদ্ধতিকে অঙ্গসংরূপ করে বিশেষ পরিচিত হয়ে ওঠে। ঠাকুর প্রসাদজীর জ্যেষ্ঠ ভাই দুর্গাপ্রসাদজীর তিন পুত্র বৃন্দাদীন, কালকাপ্রসাদ ও ভৈরোপ্রসাদ লক্ষ্যে বরানার শ্রী ও গৌরব বৃদ্ধি করেন। বিন্দাদীন ছিলেন ভাবজগতের শিল্পী। তঁার নৃত্যের ভেতর দিয়ে রঙ্গের স্মরণ হয়েছিল। তিনি নৃত্যের (অভিনয়) দিকে বেশী দৃষ্টি দিয়েছিলেন। কালকা প্রসাদজী ছিলেন বিখ্যাত তবলাবাদক। স্তবরাং তালের সূক্ষ্ম কারুকার্য তঁার নথদর্পণে ছিল। বিন্দাদীন মহারাজ ভাব ও অভিনয়ের ওপর প্রাধান্য দিয়েছিলেন এবং কালকা প্রসাদ তাল ও ছন্দের ওপর প্রাধান্য দিয়েছিলেন। এই কারণে লক্ষ্যে বরানার ভাব ও ছন্দের অপূর্ব মিলন হয়েছিল।

এক কথায় বলা যেতে পারে লক্ষ্যে বরান। ভাবপ্রধান অথবা নৃত্যপ্রধান। এতে হস্তক, অভিনয় প্রভৃতির ওপর বিশেষ প্রাধান্য দেওয়া হয়। নৃত্যের বোলগুলি ঐতিময়্যর ও সূত্র সূত্র। বর্গগত অজ্ঞান মহারাজ ও ওস্তাদ বণ্ডে খ। এই নৃত্যের প্রসারের জন্তে বিশেষ বস্ত্রবান ছিলেন। এঁরা দুজনেই কালকা প্রসাদ ও বিন্দাদীন মহারাজের সুবোধ্য শিল্প ছিলেন। এঁদের পর শঙ্কুমহারাজের ওপর কথক নৃত্যের ব্যাপক প্রচারের গুরুভার স্তম্ভ হয়। শঙ্কুমহারাজ স্তম্ভভাবে গৈ কাজ সম্পন্ন করেন। এ ছাড়া বিরজু মহারাজ, সিতারা দেবী, রামনারায়ণ মিশ্র, লক্ষু মহারাজ প্রভৃতি এই বরানার এক একজন দিকপাল।

জয়পুর বরানার পৃষ্ঠপোষকরা পৃষ্ঠপোষকতা করতেন রাজস্থানের রাজ্যগুলিকে। জয়পুর বরানার প্রবর্তক ছিলেন ভাহুজী। এর অনেকগুলি শাখা আছে। স্পষ্টই বোঝা যায় যে, এক সময় জয়পুর বরানার বিস্তৃতি অপেক্ষাকৃত বেশী ছিল। ভাহুজী ছিলেন পরমবৈষ্ণব। কিংবদন্তী আছে যে, ইনি একজন সাধুর কাছে শিবভাণ্ডব শিক্ষা করেন ও তঁার পুত্র মালুজীকে শিক্ষা দেন। মালুজীর দুই ছেলে মালুজী ও কাহুজী জয়গত অধিকারে এই শিক্ষা গ্রহণ

করেন। কাহ্নজী লাস্ত্রভাব শিক্ষা করবার জন্তে বৃন্দাবনে বান এবং কৃষ্ণভক্ত হন। কাহ্নজীর উত্তর পুরুষরা পুরুষানুক্রমে এই নৃত্য শিক্ষা লাভ করতে থাকেন। কাহ্নজীর দুই পুত্র গীথাজী ও শোভাজীও এই শিক্ষা লাভ করেন। গীথাজীর পাঁচ পুত্রের মধ্যে দুলহাজী লাস্ত্র ও তাওব উভয় পদ্ধতিতেই বিশেষ পারদর্শী হয়ে জয়পুরে বাস করতে থাকেন। ইনিই জয়পুর ঘরানার মেরুদণ্ড। দুলহাজী জয়পুরে গিরিধারীজী বলে পরিচিত হন। গিরিধারীজীর দুই পুত্রের ভেতর হরিপ্রসাদ নিঃসন্তান ছিলেন। হুম্মান প্রসাদজীর তিন পুত্র ছিল। মোহনলাল, চিরঞ্জীলাল ও নারায়ণ প্রসাদ। হুম্মান প্রসাদজী নৃত্য বিশারদ হয়ে ওঠেন। হরিপ্রসাদ ও হুম্মান প্রসাদের খুড়ততো ভাইদের ভেতর চুনীলাল তাঁর পুত্রদের নৃত্যে বিশেষ দক্ষ করে তোলেন। জয়লাল ও হুম্মদপ্রসাদ জয়পুর ঘরানার দুই বিখ্যাত দিক্‌পাল। পূর্বোক্ত হরিপ্রসাদ ও হুম্মানপ্রসাদ জয়পুরে শ্রীজ্ঞানখানাতে সভানর্ভক ছিলেন। হুম্মান প্রসাদের নৃত্য লাস্ত্রপ্রধান ছিল এবং হরিপ্রসাদের নৃত্য নৃত্ত প্রধান ছিল। ঞ্চায়লাল, চুনীলাল, দুর্গাপ্রসাদ ও গোবর্ধনজী জয়পুর ঘরানার একটি শাখা বলে পরিচিত হন। এঁরা নব্বয়লাল নামে একজন শ্রী বুদ্ধের কাছে শিক্ষা লাভ করেন। চুনীলালের স্ববোগ্য পুত্রের জয়লাল ও হুম্মদ প্রসাদ এই ঘরানার অন্ততম খ্রেষ্ঠ শিল্পাচার্য।

আর একটি ঘরানার কথা ইদানীং শোনা যায়। একে ‘বেনারস’ ঘরানা বলা হয়। জয়পুর ঘরানা পূর্বে ঞ্চায়ল দাস ঘরানা বলে বিশেষ পরিচিত ছিল। এই ঘরানা পরবর্তীকালে দুটি ঘরানার বিভক্ত হয়। একটি জয়পুর এবং অপরটি বেনারসের জানকী প্রসাদ ঘরানা। জয়পুর ঘরানা জয়পুরে বিকাশ লাভ করে এবং জানকীপ্রসাদ ঘরানার বেনারসে স্থিতি হয়। জানকীপ্রসাদের তিন শিল্পের ভেতর চুনীলাল রাজস্থানে বসবাস করতে আরম্ভ করেন এবং দুলহারাম ও গণেশীপ্রসাদ বেনারসে চলে বান। দুলহারামের তিন পুত্রের ভেতর বিহারীলাল ইন্দোরের সভানর্ভক নিযুক্ত হন এবং বিশেষ খ্যাতিলাভ করেন। বিহারীলালের তিনপুত্র কিশণলাল, মোহনলাল ও গোহনলাল দেৱাডুনে বসবাস করতে থাকেন। বিহারীলালের ভাই হীরালাল বিশেষ খ্যাতিলাভ করেন। জানকীপ্রসাদের ভাই গণেশীলালের তিন পুত্র হুম্মান প্রসাদ, শিবলাল ও গোপালদাস খ্যাতি লাভ করেন। শিবলালের তিনপুত্র স্বধদেব, দুর্গাপ্রসাদ এবং হুম্মনলাল কথক নৃত্যের ধারক ও বাহক। জয়পুর

ঘরানার প্রথম মহিলা শিল্পী ছিলেন আশা ওঝা। এ ছাড়া ৮৮ জয় কুমারী, রোশন কুমারী, ৮৮ রামগোপাল প্রভৃতির নামও উল্লেখযোগ্য।

লক্ষ্মী ও জয়পুর ঘরানার পার্থক্য—

লক্ষ্মী ও জয়পুর ঘরানার সীমারেখাটি যদিও নুগ্ন হতে বসেছে তবুও এই দুটি ঘরানার ভেতর একটি পার্থক্য লক্ষ্য করা যায়। লক্ষ্মী ঘরানাকে নৃত্যের ঘরানা বলা যেতে পারে। এই ঘরানা অভিনয় প্রধান বলে এই ঘরানায় লাস্ত্রের আধিক্য আছে। লক্ষ্মী ঘরানার বোলগুলি ছোট ছোট এবং স্রুতিমধুর। রূমরী গানের সঙ্গে ভাবের বিকাশ একমাত্র লক্ষ্মী ঘরানাতেই বোধ হয় দেখা যায়। অবশ্য জয়পুর ঘরানার অনেক শিল্পী লক্ষ্মী ঘরানার এই ঐতিহ্যকে অনুসরণ করেন। অপরপক্ষে জয়পুর ঘরানাকে ‘নৃত্য’ প্রধান বলা যেতে পারে। এই ঘরানায় লাস্ত্র নেই বললেই চলে। তাললয় প্রধান এই নৃত্য শৈলী তাওবের ওপর প্রতিষ্ঠিত। সেইজন্য আঙ্গিকে ও পদকর্মে বলিষ্ঠতা প্রকাশ পায়। অভিনয় অর্থাৎ রূমরী গানের সঙ্গে ভাব প্রদর্শন ইত্যাদি নেই। যে সব কবিতাজ্ঞী বোল আছে সেগুলিতে রাধাকৃষ্ণের প্রেমলীলার পরিবর্তে শিব তাওব বা কালিকাপুরাণ প্রভৃতি ভাব বেশী প্রকাশ পায়। কথক নৃত্যের বৈশিষ্ট্য ভ্রমরীর প্রয়োগ উভয় ঘরানাতেই দেখা যায়। তবে পূর্বে জয়পুর ঘরানার ছেদহীন ভ্রমরী বিন্ধয়ের সকার করত। এখন উভয় ঘরানাতেই ভ্রমরী একটি বিশেষ স্থান অধিকার করেছে। ঘরানার বিভেদ ক্রমশই বিলীন হচ্ছে। লক্ষ্মী ঘরানাতেও ইদানীং তাল-লয়-ছন্দের সঙ্গে ভাবের অপূর্ব সমাবেশ হয়েছে, এবং জয়পুর ঘরানাতেও ভাবের সমাবেশ ঘটেছে। সুতরাং যে ঘরানার বা অস্তাব ছিল তা পূরণ হয়ে উঠছে। আমার মনে হয় এটি শুভ লক্ষণ। আধুনিক যুগে কথক নৃত্যের কর্ণধার বিরজু মহারাজ এই শুভ কাজের হোতা। বেনারস ঘরানার প্রসিদ্ধি লাভ করেছেন গোপীকিষণ।

কথক নৃত্যে বংশপরম্পরায় ঘরানার বিবাদ চলে আসছে। কখনও কখনও এই বিবাদ প্রবল আকার ধারণ করেছে। বংশগত সম্পত্তির মত এই বিবাদের সূত্র সমস্তে রক্ষা করে এসেছেন শিল্পীদের উত্তর পুরুষরা। একটু গভীরভাবে চিন্তা করলে দেখা যায় যে, এই বিবাদের মূলে যে কারণগুলি পরোক্ষ ভাবে নিহিত রয়েছে তা শিল্পের প্রচারের বিশেষ পরিণতি। এ বিষয়ে একটু আলোকপাত করবার চেষ্টা করছি। সম্ভবতঃ বিবাদের প্রথম সূত্রপাত হয় ধর্ম নিয়ে। লক্ষ্মী

ঘরানার প্রবর্তক ইশ্বর প্রসাদজী ছিলেন বৈষ্ণব। কিন্তু তাঁর মাননীয় পৃষ্ঠ পোষক ছিলেন নবাব। অন্নপূর ঘরানার প্রবর্তক ভানুজী ছিলেন শৈব এবং তাঁর মাননীয় পৃষ্ঠপোষক ছিলেন হিন্দু রাজা। বৈষ্ণব ও শৈবদের মধ্যে কোন কালেই সন্তোষিত ছিল না। মনে হয় বিবাদের এই ছিল প্রথম সূত্রপাত। লক্ষ্যে ছিল মুসলমান শাসিত এবং অন্নপূর ছিল হিন্দু শাসিত। শিল্পক্ষেত্রে দুইরাজ্যের গৌরব ও মান অল্প রাখবার জন্তেও প্রতিদ্বন্দ্বিতা চলত। সুতরাং দুইরাজ্যের বেতনভোগী শিল্পীদের মধ্যে বিবাদ অবশ্যজ্ঞাবী হয়ে পড়েছিল। পরবর্তীকালে রাজ্যের গৌরব লক্ষ্যে অস্তিত্ব হলেও বিবাদের শেষ হয় নি। বংশগত সূত্রে তা প্রতিভার লড়াইয়ে পরিণত হয়। বিংশ শতাব্দীর আট দশকেও এই লড়াইয়ের সমাপ্তি ঘটে নি। নিতাস্তই গুরু নির্দেশ বলে এই লড়াই এখনও চলছে। কিন্তু একটু চিন্তা করলেই বোঝা যায় যে, এই বিবাদের এখন কোন প্রয়োজন নেই। কারণ যুগ পরিবর্তন হয়েছে। এই যুগ হচ্ছে অগ্রগতির যুগ। নানারকম পরীক্ষা নিরীক্ষা দ্বারা নৃত্যের ব্যাপ্তি অব্যাহত রাখতে হবে। কিন্তু এক একটি ঘরানার রক্ষণশীল মনোভাবের জন্তে এর পরিধি ক্রমশঃই ছোট হয়ে আসছে। এই অর্থোক্তিক রক্ষণশীলতা ত্যাগ না করলে জ্ঞানের তাঁড়ার ক্রমশঃই শূন্য হয়ে পড়বে। এই নৃত্য পথভ্রষ্ট হতে পারে এই আশঙ্কার অনেকে এর সংকার করতেও চান না। এই বিষয়ে বলিষ্ঠ পদক্ষেপে সাহসী হয়েছিলেন বিষ্ণু বিখ্যাত নৃত্যশিল্পী মেনকা। তিনি অতি দৃঢ়তার সঙ্গে নৃত্যাজিনের কথকের প্রয়োগ করেন। ‘মালবিকার্নিবিজয়’ প্রভৃতি সংস্কৃত নাটককে কথকের মাধ্যমে প্রকাশ করে এর সজ্জাব্যতা সম্বন্ধে আলোকপাত করেন মেনকা দেবী। বাই হোক, ছুটি ঘরানাই আপন মহিমায় সমুজ্জল। অন্নপূর ঘরানা সূর্যরশ্মির মত প্রখর, কিন্তু লক্ষ্যে ঘরানার এই রকম তীব্র চমক না থাকলেও ভাবের সৌন্দর্যে এই ঘরানা চমকপ্রদ মতনই দৃষ্ট পরিবেশের সৃষ্টি করে। তাই বলে ছুটি ঘরানাতেই-দিন রাজির মত প্রভেদ নেই। এর মধ্যে যে সূক্ষ্ম ভেদ রয়েছে তা সাধারণের কাছে বিশেষ বোধগম্য হয় না। ঘরানার বিবাদ পরিত্যাগ করে একমাত্র ‘কথক’ বলে পরিচিত হওয়াই বাঞ্ছনীয়।

হস্তকঃ—কথক নৃত্যে শাস্ত্রে বর্ণিত হস্ত ভেদের বিবিধ প্রয়োগ নেই। হস্তভেদের বিভিন্ন নাম ও তার প্রয়োগ সম্বন্ধে নাট্যশাস্ত্রে যে রকম বর্ণনা আছে, কথক নৃত্যে সেই নিয়মাবলী হস্তভেদের প্রয়োগ করা হয় না। হস্তক বলতে

এক কথায় বলা যেতে পারে, সমস্ত হাতের প্রয়োগ রীতি। নৃত্যের মাধ্যমে যে ভাবটি প্রকাশ করা হয় তারই নামানুসারে হস্তকের নামকরণ করা হয়। যেমন ‘বীণাবাদিনী’ বোঝাতে বীণা বাজাবার ভঙ্গিটির মতন ‘হাত’ করতে হবে। কিন্তু ‘বীণাবাদিনী’ বোঝাতে শাস্ত্রানুসারে যে স্মৃতি এবং অলপদ্ব হাতের মিশ্র যন্ত্রের প্রয়োগ করতে হয়, এই কথাটি বলা হয় না বলেই অজানা হয়ে গিয়েছে। হাতের দ্বারা লৌকিক বস্তুর অঙ্কন করা হয়। সেইজন্য একে আংশিকভাবে লোকধর্মী বলা যেতে পারে। ‘স্তাস’ হস্তক বা ‘মূল’ হস্তক কথক নৃত্যের চারিত্রিক বৈশিষ্ট্যকে প্রকাশ করে। একটি হাত সামনে সমান্তরাল ভাবে স্থাপন করতে হয় এবং আর একটি হাত মাখার ওপরে স্থাপন করতে হয়। একে ‘স্তাস’ হস্তক বলা হয়। ঠাঁট অথবা সমে দাঁড়াবার সময় এই হস্তক করা হয়।

কথক নৃত্যের কয়েকটি অংশ আছে—ঠাঁট, আমদ, তোড়াটুকরা, পটন্ত, গংভাব ও লয়কারী।

ঠাঁট—কথক নৃত্যের প্রথমেই ঠাঁটের প্রয়োগ হয়। তবলার ঠেকার সঙ্গে চোখ, জ, মণিবন্ধ প্রভৃতির যুগ্ম চালনাকে ‘ঠাঁট’ বলা হয়। যেমন ভারতীয় মার্গ সঙ্গীতে ঠাঁটের দ্বারা রাগের পরিচয় দেওয়া হয়, সেইরকম ‘ঠাঁট’ হচ্ছে কথক নৃত্যের পূর্ব পরিচিতি। এর দ্বারা লয়কে প্রতিষ্ঠিত করা হয় এবং কথক নৃত্যের সূচনা করা হয়।

কসক মসক—এই শব্দ দুটি কথক নৃত্যে প্রায় শোনা যায়। কিন্তু এর সঠিক ব্যাখ্যা লেখনীর দ্বারা ব্যক্ত করা খুবই শক্ত ব্যাপার। এটি হচ্ছে লাস্ত পর্যায়ভুক্ত। ঠাঁট করবার সময় এর প্রয়োগ হয়। লয়কে প্রতিষ্ঠিত করবার সময় কোন একটি বিশেষ বোলের শব্দের বিস্তৃতি, কম্পন অথবা রেশটিকে স্থিরভাবে দণ্ডায়মান অবস্থার শুধুমাত্র দেহের উপরাদেশের ভঙ্গি ও গতির দ্বারা প্রকাশ করলে তাকে ‘কসক মসক’ বলা হয়। অনেকে ঠাঁটের সময় অথবা লাস্তাদেশের কোন ভাব প্রদর্শনের সময় নিঃশ্বাস প্রশ্বাসের প্রয়োগকে ‘কসক-মসক’ বলেন।

আমদ—‘আমদ’ শব্দটির অর্থ হচ্ছে ‘প্রবেশ’। এই শব্দটি উহু’ থেকে এসেছে এবং কথক নৃত্যে এর প্রয়োগের অর্থটিও খুব স্পষ্ট নয়। সাধারণতঃ প্রণামী অথবা সেলামী টুকরার পর যে নৃত্যাদী টুকরাটি প্রদর্শন করা হয়

তাকে কারও মতে কথক নৃত্যের প্রথম করণীয় বা আমদ বলা হয়। প্রথম করণীয়ের ভেতর দাঁড়াবার নিয়ম, ঠাট প্রভৃতিকে গণ্য করা হয়। আবার কারও মতে কথক নৃত্যে প্রথম যে টুকরাটি করা হয় তাকে 'আমদ' বলা হয়। এ নিয়ে বর্ষেই মত ভেদ আছে।

তোড়া—কতকগুলি ছন্দযুক্ত শব্দাকরকে ভবলার ঠেকার তিন বা ততোধিক আবর্তনের ভেতর প্রয়োগ করলে 'তোড়া' বলা হয়। তোড়া বিভিন্ন প্রকারের লয়, ছন্দ ও তেহাই যুক্ত হতে পারে। তোড়া বিভিন্ন ধরনের হতে পারে :—পরণ, চক্রদার, কামালী, করমায়েসী ইত্যাদি।

টুকরা—ছোট নাচের বোলগুলিকে 'টুকরা' বলা হয়।

চক্রদার তোড়া—তোড়াটিকে তিনবার আবৃত্তি করতে হবে। তোড়াটি 'সম' থেকে শুরু হবে এবং এক একবার এক একটি মাত্রা অথবা তালে শেষ হয়ে তৃতীয়বার সমে এসে পড়বে। 'চক্রদার' শব্দটি হিন্দী শব্দ। বাংলায় 'চক্রদার' বলা হয়ে থাকে। কারণ তোড়াটি চক্রের মত দুই তিন আবর্তন ঘুরে এসে সমে পড়ে। চক্রের আধার হচ্ছে—ভবলার ঠেকা। সুতরাং বাংলায় একে চক্রদার বলা হয়ে থাকে।

পটন্ত—কথক নৃত্যে কোন বোল নাচবার আগে হাতে তাল ও লয় দেখিয়ে বলতে হয়। একে 'পটন্ত' বলে।

প্রিমেলু বা পরমেলু—বিভিন্ন আনন্দ যন্ত্র এবং নাচের বোলের সংমিশ্রণকে প্রিমেলু বলা হয়।

নটবরী-বোল—যে সকল বোল তা, খেই, দিগদিগ ইত্যাদি শব্দাকরের ওপর প্রতিষ্ঠিত সেগুলিকে নটবরী বোল বলে। এইগুলিকে নৃত্যাকী বোলও বলা হয়।

কবিতাদ্বী—কোন কবিতা বখন তাল লয়ে প্রতিষ্ঠিত করা হয়, তখন তাকে 'কবিতাদ্বী' বলা হয়।

তৎকার—কথক নৃত্যের প্রারম্ভিক পদবিক্ষেপকে তৎকার বলা হয়। তৎকারের ওপর কথক নৃত্য প্রতিষ্ঠিত।

ঠেকা—ভবলার কতকগুলি অক্ষরকে হৃদয়গত ভাবে নির্দিষ্ট মাত্রাহসারে বিভাগ সহকারে সাধিয়ে কোন তালে নিবদ্ধ করে বাজানোকে 'ঠেকা' বলা হয়।

আবর্তন—যে কোন তালের 'সম' অথবা প্রথম মাত্রাথেকে শুরু করে

পরবর্তী সোম বা সেই তালের শেষ যাত্রা পর্যন্ত বাজান হলে একটি আবর্তন হবে। যতবার ওইভাবে বাজান হবে তত আবর্তন হবে।

পক্ষীপরণ—পাখীর ডাকের অনুকরণে যে বোল রচিত হয়েছে তাকে পক্ষীপরণ বলা হয়, যেমন টেহুকু, তাতাকু ইত্যাদি।

গত্—গত্ শব্দটি গতির অপভ্রংশ। গত্-এ কোন বিশেষ ভাবের প্রকাশক একটি বিশেষ ভঙ্গিকে তাল-লয় সহকারে গতির সাহায্যে প্রকাশ করলে 'গত্' বলা হয়।

নিকাস্—তোড়া-কুটরা অথবা গত্, কিংবা গত-ভাও করবার পূর্ব-প্রস্তুতিকে অর্থাৎ ঠেকার ওপর বিভিন্ন গতিকে 'নিকাস' বলা হয়।

গত্‌ভাব—যখন কোন আখ্যায়িকার অংশবিশেষকে অভিনয়ের দ্বারা প্রকাশ করা হয়, তখন তাকে 'গত্‌ভাব' বলা হয়।

শ্লোক অথবা স্ততি—এতে সংস্কৃত শব্দের বহুল প্রয়োগ থাকে। এর দ্বারা দেবতার প্রশংসা অথবা স্ততি করা হয়।

তিহাই—তবলা অথবা নাচের ছোট ছোট বোলের কুদ্দাংশ একই ভাবে এক আবর্তনের মধ্যে তিনবার আবৃত্তি করলে তিহাই হয়। তিহাইয়ের একটি নিম্ন লক্ষ্য আছে।

অদা—'অদার' অর্থ হচ্ছে নৃত্যের কোন বিষয় বস্তুকে দর্শকের সম্মুখে প্রকাশ করা অথবা উপস্থাপিত (পেশ) করা। কথক নৃত্যে শূদ্ধার প্রধান গীত অথবা ঠুম্রীর ভাবকে বিভিন্ন হস্তকের দ্বারা প্রকাশ করাকেও 'অদা' বলা হয়।

লয়কারী—কথক নৃত্যে পায়ের কাজের দ্বারা লয়ের বিভিন্ন গতি প্রদর্শন করা হয়। একে 'লয়কারী' বলে।

ঘুমরিয়া বা কিরকলী—যে কোনদিকে চক্রাকারে ঘোরাকে ঘুমরিয়া বলা হয়।

পাণ্টা—সাধারণতঃ বোলের ক্রম পরিবর্তনকে পাণ্টা বলা হয়; অথবা পায়ের বাটের কাজ প্রদর্শনের সময় একটি বাটের বোল পরিবর্তন করে আবার একটি যখন করা হয় তখন এই পরিবর্তনকেও 'পাণ্টা' বলা হয়। কিন্তু কথক নৃত্যে 'বোল অথবা 'গত্' করবার সময় যে বিরতিটুকু থাকে, সেই সময়টুকু ছদিকে ঘুরে পরবর্তী ক্রম শুরু করতে হয়। একে পাণ্টা বলা হয়।

প্রণামী টুকরা—নৃত্যের শুরুতেই নৃত্যশিল্পী একটি নাচের টুকরার

দ্বারা ইষ্টদেবতা ও সমাগত দর্শকমণ্ডলীকে প্রণাম, প্রজ্ঞা ও অভিবাদন জানান। পূর্বে হিন্দুরা প্রণামের দ্বারা ও মুসলমানরা সেলামের দ্বারা এই ক্রিয়া সম্পন্ন করতেন। এখন হিন্দু মুসলমান সকলেই প্রণামী ও সেলামী টুকরা করেন।

পূর্বকালে কথক নৃত্যকে দু'ভাগে ভাগ করা হয়েছে—‘গত-তোড়া’ ও ‘গত-ভাব’। প্রথম অংশটিতে নৃত্য (তোড়াটুকরা) প্রদর্শিত হয় ও দ্বিতীয় অংশটিতে ‘নৃত্য’ বা অভিনয় প্রদর্শিত হয়।

ঠুম্রী গানের সঙ্গে যে অভিনয় প্রদর্শিত হয় তাকে হিন্দী ভাষায় ‘ভাও বাংলাদেশ’ বলা হয়। কথক নৃত্যে এই ভাবকে আবার বিভিন্ন ভাগে ভাগ ভাগ করা হয়েছে—(১) নয়নভাব (২) বোলভাব (৩) অর্থভাব (৪) সভাভাব (৫) নৃত্য ভাব (৬) গত-অর্থভাব (৭) অঙ্গভাব।

নয়নভাব—গীতের ভাবকে ক্র ও নয়নের দ্বারা প্রকাশ করাকে ‘নয়নভাব’ বলে।

বোলভাব—ঠুম্রী গানে যতগুলি শব্দ আছে, ততটুকু ভাবের প্রকাশকে বোলভাব বলে।

অর্থভাব—গীতের বিষয় অনুসারে যখন ভাব প্রকাশ করা হয় এবং নৃত্য শিল্পী যখন বিষয়বস্তুর স্বরূপ হন, তখন তাকে অর্থভাব বলা হয়।

সভাভাব—নৃত্যশিল্পী দর্শকদের সামনে ভাব প্রকাশ করলে দর্শকরা যদি তদুপভাবে বিভাবিত হন, তাহলে ‘সভাভাব’ হয়।

নৃত্যভাব—নৃত্যের সঙ্গে সঙ্গে ভাব প্রকাশকে ‘নৃত্যভাব’ বলা হয়।

গত-অর্থভাব—নৃত্য-গীত-অভিনয় একই সঙ্গে করা হলে তাকে গত-অর্থভাব বলা হয়।

অঙ্গভাব—গীতের অর্থকে অঙ্গচেষ্টার দ্বারা প্রকাশ করলে তাকে অঙ্গভাব বলা হয়।

সাতটি লক্ষণ :

এ ছাড়া কথক নৃত্যের সাতটি লক্ষণ বা অবয়বের কথা বলা হয়েছে, যথা—লক্ষণ নৃত্য বা ঠাট, নৃত্যঙ্গ, আভিশৃঙ্গ, ভাবরঙ্গ, ইষ্টগদ্য, প্রতিভাব ও তরানা।

লক্ষণ নৃত্য—ঠাটের অংশকে ‘লক্ষণ নৃত্য’ বলা হয়। এর দ্বারা কথক নৃত্যের লক্ষণটি পরিষ্কৃত করা হয়।

নৃত্যজ্ঞ—এতে নৃত্যের নানারকম রূপ প্রদর্শন করা হয়। এতে লয়কারী জাতি ও তৎকার প্রভৃতির সমাবেশও থাকে।

জাতিশূন্য—লয়কারীর সঙ্গে সঙ্গে অঙ্গভঙ্গী প্রদর্শনের বিভিন্ন ধরনকে জাতিশূন্য বলা হয়।

ভাবরস—এতে নায়ক-নায়িকার ভেদকে সাহিত্য পরণ, ভাবপরণ ও স্বরজাতির দ্বারা প্রকাশ করা হয়।

ইষ্টপদ—এতে কবিতার দ্বারা ইষ্টদেবকে স্তুতি করা হয়।

গতিভাব—এতে সাধারণতঃ রূমরী গানের অর্থ প্রকাশ করা হয়।

তরানা—এতে স্বর সংযোগের সঙ্গে সঙ্গীতপরণ ও সাহিত্যপরণের সংযোগ হয়।

এছাড়া কথক নৃত্যে সপ্ত পদার্থ বা ক্রমের কথা বলা হয়েছে—ঠাট, সেলামী, আমদ, নৃত্যজ্ঞ, গতভাও, তৎকার, হেলা। ‘হেলা ছাড়া সবগুলিই পূর্বে আলোচিত হয়েছে।

হেলা—শৃঙ্গার রসে ব্যবহৃত হয়।

কোন জাতীয় নৃত্যের সঙ্গে মিশ্রণ সম্ভবপর হয়েছিল—

এখন বিচার্য বিষয় হল, কোন জাতীয় ভারতীয় নৃত্যের সঙ্গে বহিরাগত নৃত্যের মিশ্রণ সম্ভবপর হয়েছিল? মনে হয় মার্গ নৃত্যের সঙ্গে এই মিশ্রণ সম্ভবপর হয় নি। কারণ মার্গ নৃত্য মন্দির কেন্দ্রিক নৃত্য ছিল এবং আয়ত্ত করাও কষ্টসাধ্য ছিল। শুধু তাই নয়, মার্গ নৃত্যে চারটি অভিনয়ের সমান প্রাধান্য ছিল। মার্গনৃত্যে শাস্ত্রীয় নৃত্যের পূর্ণ বিকাশও থাকা চাই। রূপসজ্জা, অঙ্গহার, করণ, হস্তভেদ প্রভৃতির যে সকল বিধান শাস্ত্রে আছে, তা যথাযথভাবে মার্গ নৃত্যে অঙ্গসরণ করে চলতে হত। এর সঙ্গে কথক নৃত্যের বিশেষ কোন সাদৃশ্য দেখা যায় না। তবে মনে হয়, বহিরাগত নৃত্যের সঙ্গে দেশী নৃত্যের সংমিশ্রণ হয়েছিল। দেশী নৃত্য বলতে অঙ্গহারবর্জিত তাললয়সম্বিত ‘নৃত্ত’ বোঝায়। কথক নৃত্যেও অঙ্গহারের থেকে তাললয়ের ওপর বেশী দৃষ্টি দেওয়া হয়। এরোদশ শতাব্দীতে রচিত সঙ্গীত রত্নাকরে ‘দেশী’ শব্দটির উল্লেখ পাওয়া যায়। দেশী সঙ্গীত বা নৃত্যের কোন সংজ্ঞা নেই। তবে দেশী স্থানক ও দেশী চারীর উল্লেখ আছে এবং গৌণলিপি ও পেরনী পদ্ধতির উল্লেখ আছে বা পরবর্তীকালে ‘দেশী’ নৃত্যে স্থান পেয়েছে। সঙ্গীত মর্ষণ ও সঙ্গীত নির্গমে দেশী

নৃত্যের অন্তর্গত শব্দনৃত্যের ও জকড়ী নৃত্যের উল্লেখ আছে। মনে হয় এই জাতীয় নৃত্যের সঙ্গে মিশ্রণসম্ভবপর হয়েছে। শব্দ নৃত্যে ‘তৎকার’ শব্দটির প্রয়োগ দেখা যায়। কথক নৃত্যেও তৎকার শব্দটির প্রয়োগ দেখা যায় এবং এই শব্দটি বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ। শব্দনৃত্যে মুখে শব্দাকর উচ্চারণ করে এক পাঁকে সামনে অঙ্কিত রেখে আয়তহস্তে তৎকারে সঙ্গে আসবার পদ্ধতির সঙ্গে কথক নৃত্যের সাদৃশ্য দেখা যায়। শব্দ নৃত্যে সূচী হস্ত বিশেষ স্থান জুড়ে আছে, কিন্তু কথক নৃত্যে সূচী হস্তের কোন প্রাধান্য নেই, এমন কি প্রয়োগও দেখা যায় না। শব্দ নৃত্যে শিখর হস্তে হাত নাড়ি ও বুকের পাশে রেখে ভ্রমরী করবার পদ্ধতি আছে। কথক নৃত্যেও ভ্রমরীর বহল প্রয়োগ আছে, যদিও ঠিক এই পদ্ধতিতে করা হয় না। এর থেকে স্পষ্টই বোঝা যাচ্ছে যে, শব্দনৃত্যের কতকাংশের সঙ্গে এর বিশেষ সাদৃশ্য আছে। শব্দনৃত্যে তালের প্রাধান্য ছিল এবং গীতের প্রথম অক্ষর ‘ষড়জ’ ও ‘মধ্যমে’ ‘তা’, শেষের দ্বারা ‘স্বক’ হত। (নর্তননির্ণয়)

সঙ্গীত দর্পণে বলা হয়েছে যে, শব্দনৃত্যে করণ, নৃত্তহস্ত, স্থানক ব্যবহৃত হয়। শব্দনৃত্য দু’রকমের—অক্ষরপ্রধান ও স্বরপ্রধান। এই নৃত্যে দুটি ভাগ—ভক্ত নৃত্য ও সালগনুড়। সালগনুড়ের সাতটি অংশ—ক্রব, মর্গ, রূপক, বাম্পতাল, জ্রী, অষ্টতালী ও একতালী। স্তবরাং বোঝা যাচ্ছে শব্দনৃত্যের পরিধি বৃহৎ ছিল। একথাও স্পষ্ট যে উপরোক্ত কয়েকটি শব্দের সঙ্গে কথকনৃত্যের তালের সাদৃশ্য আছে, যেমন রূপক, এক তাল বাম্পা ইত্যাদি।

জকড়ী নৃত্যের সঙ্গেও কথক নৃত্যের সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়। জকড়ী নৃত্য সম্বন্ধে বলা হয়েছে যে, যবনভাষায়ুক্ত গীত হবে এবং ধৃতাকল হয়ে নৃত্য করতে হবে। এতে তিনটি লয় থাকে। কথক নৃত্যেও যবন ভাষার বহল প্রয়োগ দেখা যায়; যেমন আমদ, পেশ, অদা ইত্যাদি। গজল ও ভূমরী গানের সঙ্গে কথক নৃত্যের ‘ভাব’ (অভিনয়) প্রদর্শিত হয়। এই অংশে উর্দু ও ফার্সী ভাষার প্রয়োগ থাকে। ধৃতাকল হয়ে নৃত্য করবার প্রথা নেই বটে তবে তার ছায়াপাত আছে। মনে হয় পূর্বে এই ধরণের প্রথা ছিল। ‘বুৎঘট’ গত্টি কথক নৃত্যের অভিনয়ের অংশে বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ। এই অংশে বিভিন্নভাবে অবগুষ্ঠনে মুখ ঢাকবার পদ্ধতি প্রদর্শিত হয়। শুধু তাই নয়, ‘অমনকা’ ভূমরী গানে ভাবপ্রদর্শনের একটি বিশেষ অঙ্গ। এই অংশে স্তম্ভ রেশমী ওড়নাতে

মুখ আবৃত করে বসতে হয়। একে 'জমনকা' বলা হয়। হুতরাং ধৃতাকলের সঙ্গে সাদৃশ্য রয়েছে। 'নর্ভন নির্ণয়ে' বলা হয়েছে 'ঐব' ও 'সম্য' সঙ্গীত সহযোগিতা করে। এছাড়া শুধুমাত্র কতকগুলি বিশেষ ভঙ্গীর প্রয়োগ থাকে। 'সঙ্গীত দর্পণে' বলা হয়েছে যে এর সঙ্গে 'গজরা' নামে একরকম বাস্তব বাজান হ'ত। যখন ভাষার বহুল প্রয়োগ, ঐসলামিক্ বেশভূষা, সেলামী টুকরা, বাদশাহদের এই নৃত্যের প্রতি বিশেষ অহুসাগ, গত্, প্রভৃতি ভাবের ভেতর কোন কোন ক্ষেত্রে যবনোচিত ভাবের প্রকাশ ইত্যাদিতে এই ধারণাই ঘনীভূত হয় যে, কথক নৃত্য অন্ত নৃত্যের সঙ্গে মিশ্রিত হয়েছিল। 'জকড়ী' নৃত্যকে পায়স্তের নৃত্য বলেই উল্লেখ করা হয়েছে। হুতরাং এই নৃত্যের সঙ্গে শব্দনৃত্যের মিশ্রণ খুবই সম্ভবপর বলে মনে হয়। অপর পক্ষে জকড়ী নৃত্যও যে যখন ও ভারতীয় নৃত্যের মিশ্রণ নয়, এ কথাও সঠিকভাবে বলা যায় না। 'এই জকড়ী নৃত্যই যে কালক্রমে কথক নৃত্যে রূপান্তরিত হয়নি, তাই বা কে বলবে ?

ওপরে উক্ত যে ছুটি গ্রন্থের থেকে উদ্ধৃতি দেওয়া হয়েছে এই ছুটি গ্রন্থই দুই ভারতীয় সম্রাটের আদেশে রচিত হয়েছিল। ষোড়শ শতাব্দীতে সম্রাট আকবরকে সন্তুষ্ট করতে পুণ্ডরীক বিঠল 'নর্ভন নির্ণয়' গ্রন্থটির রচনা করেন। সপ্তদশ শতাব্দীতে দামোদর পণ্ডিত 'সঙ্গীতদর্পণ' বইটি লিখে সম্রাট জাহাঙ্গীরের দ্বারা পুরস্কৃত হন। এই বইদুটিতে সেই সময়কার প্রচলিত সঙ্গীত, তাল ও নৃত্যপ্রভৃতি সম্বন্ধে যে ভাবে আলোচনা করা হয়েছে, দেশী নৃত্যের যে বিশদ বিবরণ দেওয়া হয়েছে তা পূর্ববর্তী সঙ্গীতশাস্ত্রগুলিতে পাই না। এই ছুটি গ্রন্থেই দেশী নৃত্যের প্রকৃত বিবরণ পাওয়া যায় এবং মনে হয় এই সময় থেকেই দেশীনৃত্যগুলি পরিপূর্ণ রূপ পায়। সেইসঙ্গে এই বই দুটি খুবই মূল্যবান।

ভরত নাট্যম্



“নহ যাতা, নহ কত্ভা, নহ বধু, অলসী রূপসী
হে নন্দনবাসিনী উৎসাহী।”

ব্রহ্মবীণা

ভারতনাট্যম

ভারতের দক্ষিণাংশ তিনদিকে স্থলীল বারিষি দ্বারা বেষ্টিত। বাইরের শত্রু এই বিশাল সমুদ্র অতিক্রম করে দক্ষিণ ভারতকে আক্রমণ করতে বিশেষ সমর্থ হয়নি। আক্রমণের প্রথম ও প্রচণ্ডতম আক্রমণ উত্তর ভারতকেই সফল করতে হয়েছে। যদিও এই আঘাত থেকে দক্ষিণ ভারত একেবারে অব্যাহতি পায়নি, তবুও এই প্রাঙ্গণটি নিজ সংস্কৃতিকে অনেক পরিমাণে অবিকৃত রাখতে সমর্থ হয়েছে। এইজন্য দক্ষিণ ভারতের সঙ্গে উত্তর ভারতের ভাষাগত, কৃষ্টিগত ও কচিগত বৈষম্য রয়েছে। প্রাচীনকালে দক্ষিণ ভারত দ্রাবিড় দেশ বলে পরিচিত ছিল। ইতিহাসে দ্রাবিড় সভ্যতাকে প্রাগ্, আৰ্যসভ্যতা বলে অস্বীকার করা হয়। আৰ্য সভ্যতা খ্রিষ্ট হবার পূর্বে অনার্য সভ্যতা প্রায় সারা ভারতবর্ষেই পরিব্যাপ্ত ছিল। আৰ্যাবর্ত আৰ্যদের করায়ত্ত্ব হলে দ্রাবিড়রা দক্ষিণে আশ্রয় গ্রহণ করেন। এই দুই সভ্যতার সংঘাত লেগেই ছিল। যতদিন পর্যন্ত এই দুই সভ্যতার পারস্পরিক মিলন না হয়েছিল, ততদিন পর্যন্ত শান্তি প্রতিষ্ঠিত হয়নি। বহু যুগ ধরে সহ অবস্থানের ফলে এই দুই সংস্কৃতির মিলন সম্ভবপর হয়েছিল বটে, কিন্তু একটি অদৃষ্ট সীমারেখা ভারতের দুই প্রাঙ্গণকে বিভক্ত করেছিল। এর ফলে উভয়ের আচার-ব্যবহার, কৃষ্টি ও সংস্কৃতিতে একটি বিবম ভাব দেখা যায়।

যদিও সাতবাহন রাজত্বকালের সামান্য লিপিবদ্ধ ইতিহাস পাওয়া যায় তবুও ঐতিহাসিকদের মতে সঙ্গমযুগের নির্ভুল ঐতিহাসিক তথ্য পাওয়া অত্যন্ত কঠিন। তাঁরা যে সকল সাংস্কৃতিক তথ্যের উল্লেখ করেছেন, তার ওপর নির্ভর করে দক্ষিণ ভারতীয় নৃত্যের একটি সংক্ষিপ্ত ইতিহাস রচনা করা যেতে পারে। ইতিহাসের পৃষ্ঠার সাতবাহন রাজাদের কীর্তিকলাপ ও জনসাধারণের ব্যবহারিক জীবন থেকে সঙ্গীত প্রিয়তার কথা জানা যায়। শুধু তাই নয়, একটু দৈর্ঘ্য ধরে অস্বাভাবন করলেই দক্ষিণাত্যে সঙ্গীত ও নৃত্যের দ্বারা কিতাবে অব্যাহত হয়েছে তাও অস্বাভাবন করা যায়।

সঙ্গম যুগে নৃত্যের উপাদান—সাতবাহন রাজত্বকালে সঙ্গম যুগের সূচনা হয়। সঙ্গম যুগে সাহিত্য ও সংস্কৃতি বিশেষ উৎকর্ষ লাভ করে।

তামিলনাড়ে প্রথম শতাব্দীতে কাবেরী পুন্ড্রনদের পরাক্রমশালী চোলরাজ্য কারিকাল ও মাদুরার পাণ্ডুরাজ সঙ্গীত কলাকে বিশেষ উৎসাহিত করেন। পরবর্তীকালে শিল্পদিকরণের নায়ক নায়িকা কোডলন, কোন্নাকী ও মাধবীর জীবনের ঘটনাবলী এই শতাব্দীতেই ঘটে। দ্বিতীয় শতাব্দীতে 'চেরন, সেঙ্গুত্তনু' নামে চেররাজ উত্তর ভারত জয় করেন এবং হিমালয় থেকে একটি পাথর এনে তাতে কোডলনের সঙ্গীতাস্বরী পঙ্খী কোন্নাকীর মূর্তি খোদিত করেন। চেরনু সেঙ্গুত্তনের ভাই ইলাকো আড়িগল তামিলনাড়ের বিরাট কাব্যগ্রন্থ শিল্পদিকরণ রচনা করেন। তাঁর বন্ধু 'মিথলাই সখনর' মাধবীর কল্পাকে নিয়ে 'মেনিমেথলী' রচনা করেন। এই দুটি গ্রন্থেই নৃত্য ও গীত সম্বন্ধে অনেক তথ্য পাওয়া যায়। এই দুটি কাব্যের অল্প সঙ্গম যুগ অমর হয়ে আছে।

শিল্পদিকরণের মধ্যমণি ছিলেন চোলরাজ কারিকাল। ১২০ খ্রীষ্টাব্দে ইনি রাজা হন। পণ্ডিত নসিনরকিনিয়ারের মতে কারিকাল একজন ডেলির কল্পাকে বিয়ে করেন। তিরুমলাই আলোয়ার বলেন, কারিকালার 'আড়িমতি' বলে এক কল্পা ছিলেন। তাঁর স্বামী ছিলেন চেরবংশীর রাজকুমার, তাঁর নাম ছিল 'অট্টনঅট্টি'। প্রাচীন গাথায় আড়িমতি ও অট্টনঅট্টির কথা পাওয়া যায়। গাথারসারে এঁরা ছিলেন পেশাদারী নর্তক নর্তকী।

সঙ্গমযুগে একদল ভ্রাম্যমান পেশাদারী নর্তক-নর্তকীর ও বাদকদলের উল্লেখ পাওয়া যায়। এই শ্রেণীর বাদকদলকে 'পনর', বলা হত। এদের বাস্তবস্বরূপ অল্পত ধরণের হলেও এগুলি থেকে সুন্দর ও সুমিষ্ট স্বর বার হত। বাস্তবত্বের ভেতর সুন্দর ও বাস্তবজাতীয় বাস্তবস্বর ছিল। এই বাদকদলের ভেতর নর্তন নর্তকীও থাকত। এদের 'ভিরালি' বলা হত। অল্পমান করা হয়, এরা আদিম উপজাতিদের বংশধর ছিল। এরা যে সকল নৃত্যগীত পরিবেশন করত তাঁর সঙ্গে শাস্ত্রে উল্লিখিত দেশী নৃত্যের গভীর সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়। যদিও এদের পরিবেশিত সঙ্গীতের মধ্যে লোকগীত ও লোকনৃত্য প্রধান ছিল, তবুও মার্গনৃত্যের প্রভাবও অব্যাহত ছিল বলে মনে হয়। পরবর্তীকালে আর্যদের ভেতর প্রচলিত মার্গনৃত্য এই সকল অনার্য নৃত্যের দ্বারা অনেকাংশে প্রভাবান্বিত হয়েছিল। সেইজন্য সেকালে প্রচলিত মার্গ নৃত্যের সঙ্গে এই সকল নৃত্যের হয় তো সাদৃশ্য ছিল। ভিরালিদের নাচের ভেতরেও হয় তো দেশী ও মার্গ নৃত্যের সমন্বয় ঘটেছিল। পেশাদারী দলগুলি রাজ্যবেলা উৎসব প্রাপ্তরে নৃত্যগীতের

আয়োজন করত। একটি প্রদীপদানিতে স্থাপিত বৃহৎ প্রদীপের সাহায্যে রক্তক্ষয়িক আলোকিত করা হত। দক্ষিণ ভারতে এখনও গ্রামের মন্দিরে অথবা উন্মুক্ত প্রান্তরে নৃত্যনাট্য প্রভৃতি করবার সময় প্রদীপ জ্বালাবার প্রথা আছে। যুদ্ধ, বীশি এবং নানা প্রকার অক্লান্ত বাস্তবতার সঙ্গে নৃত্যগীতের ব্যবস্থা করা হত। গায়িকাদের বলা হত 'পদিনী'। গানের সঙ্গে নর্তক-নর্তকীরা হাতের ইশারায় ভাব প্রকাশ করত। এখনও এই রীতি অল্পসংরক্ষণ করতে দেখা যায়। এরা একসঙ্গে যে নৃত্য করত তাকে 'তুলাকই' ও 'আলিসু' (হল্লীসু) বলা হত। এরা অত্যন্ত গম্ভীর ছিল। প্রাচীন সঙ্গীত গ্রন্থে 'হল্লীস' বা 'হল্লীসক' নৃত্যের উল্লেখ পাওয়া যায়। মনে হয় এই নৃত্য অত্যন্ত জনপ্রিয় ছিল। এই সব নর্তকনর্তকীর দল নৃত্যে যে অঙ্গহার ব্যবহার করত প্রাচীন সঙ্গীত গ্রন্থে বর্ণিত অঙ্গহারের সঙ্গে তার একটি সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়। হুতরাং: সহজেই বোঝা যায় যে, পরবর্তী যুগে দক্ষিণাত্যে যে সকল লোকপ্রিয় নৃত্যনাট্য প্রচলিত ছিল তার বীজ নিহিত ছিল এই সকল প্রাচীন নৃত্যে। বাস্তবতার মধ্যে যুদ্ধ ও বীশি জাতীয় বাস্তবত্বও ছিল। বাদকদলের ভেতর নর্তকীও থাকত।

ইতিহাস :—

ভরতনাট্যম নৃত্যের ধারক ও বাহক বলতে দেবদাসী ও নট্টভনরদেরই বোঝায়। এই প্রথা দক্ষিণভারতে প্রায় ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষ অবধি প্রচলিত ছিল। দেখা যায় যে, দেবদাসী ও নট্টভনরদের নৃত্যের ঐতিহ্যের সঙ্গে আধুনিক ভরতনাট্যমের একটি গভীর সাদৃশ্য আছে। তাছাড়া এই নৃত্যের ও দাসীঅষ্টমের পরম্পরা লক্ষ্য করে এই বিশ্বাস আরও দৃঢ়ীভূত হয়েছে। এই নৃত্যকলাকে সঙ্গীতবিত্ত রাধতে দক্ষিণের রাজাদের দান কম নয়।

ষষ্ঠীয় ও তৃতীয় খৃষ্টাব্দে ভক্তিবাদের সূচনা হয়। প্রায় পঞ্চম খৃষ্টাব্দে ভক্তিবাদের প্রবল বজ্রা আসে। এই সময় ভক্তিমূলক বহু নৃত্যনাট্য এবং গীতিনাট্য রচিত হয়েছিল। মন্দিরে মন্দিরে দেবদাসীদের নৃত্যের প্রচলনও অব্যাহত ছিল। এই মন্দির নৃত্য একমাত্র দেবদাসীদের জন্যই ধার্য ছিল। নট্টভনর অথবা সঙ্গীতাচার্য এই সব দেবদাসীদের শিক্ষাগুরু ছিলেন। এই সব দেবদাসী ও নট্টভনরা বহুগুণ পর্যন্ত সাংস্কৃতিক দীপবর্তিকা বহন করে সাংস্কৃতিক পথকে আলোকিত করে রেখেছিলেন। এঁদের দীপবর্তিকার আলোকে

শক্তিসঞ্চয় করেছিলেন কলারসিক রাজারা। কাকীপুরের পল্লবদের (৭ম—৮ম খৃষ্টাব্দ) সঙ্গীতপ্রিয়তা বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। পল্লবদের ভেতর নরসিংহ বর্মা সঙ্গীতকলাকে বিশেষভাবে উৎসাহিত করেন। পল্লবচোলরাজ পরাক্ষরী বর্মা চিদাম্বরমে স্বর্ণনির্মিত নটনসভা নির্মাণ করেন। ১০০৩ খৃষ্টাব্দ থেকে ১০০৭-খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত রাজরাজা ও তাঁর পুত্র রাজেন্দ্র সঙ্গীতকলার উন্নতির ক্ষেত্রে বিশেষ চেষ্টা করেছিলেন। ত্রয়োদশ শতাব্দী পর্যন্ত কোলথুকা (১ম ও ২য়); রাজরাজন (২য়) ও কোলথুকার (৩য়) রাজাদের সময় সঙ্গীতের গতি অব্যাহত ছিল। এই সময় চাকিয়াররা তামিল, সংস্কৃত ও অলকার শাস্ত্রে বিশেষ পারদর্শী হয়ে ভারতের দক্ষিণ পশ্চিমদেশে সঙ্গীতের আরাধনার মনোনিবেশ করেছিলেন। এই সময় উত্তর ভারতে বিদেশী বহিরাগতদের আগমনে বিবাদ ও বিশৃঙ্খলা উপস্থিত হলে সঙ্গীতশাস্ত্রকার শাক্তদেব দৌলতাবাদের রাজা সিদ্ধারাদেবের আশ্রয় লাভ করেন। ইনি 'সঙ্গীত রত্নাকর' গ্রন্থ রচনা করে সঙ্গীতের জগতকে বিশেষভাবে পুষ্ট করেন।

কাকতীয় রাজ্য পতনের পর গঙ্গবংশীয় প্রথম ভাস্করদেব এই রাজ্যে আধিপত্য বিস্তার করেন। ১২৬২-১২৭৭ খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত রাজত্ব করবার পর ভাস্করদেব মৃত্যুমুখে পতিত হন। তাঁর নাবালক পুত্রের অভিভাবকরূপে পরমবৈষ্ণব নরহরি তীর্থ 'শ্রীকামলাদে' আসবার সময় কয়েকজন দেবদাসীকে সঙ্গে নিয়ে আসেন। এই সব দেবদাসীরা স্থললিত কণ্ঠে অরুণদেবের গীতগোবিন্দ গাইতেন এবং নৃত্য করতেন। এইভাবে দাক্ষিণাত্যেও অরুণদেবের গীতগোবিন্দের প্রচলন হয় এবং গীতগোবিন্দের অভিনয়ের দ্বারা উৎসাহ হয়ে আঞ্চলিক দেবদাসী ও নর্তকীরাও এই সব গীত শিখা করেন। গীতগোবিন্দের সাকল্যে উৎসাহিত হয়ে অনেক ভাগবতায় ও কবিতা কৃষ্ণবিষয়ক গীত ও নৃত্যনাট্য রচনা করতে লাগলেন।

চতুর্দশ খৃষ্টাব্দে বিজয়নগর রাজ্যের সূত্রপাত হয়। রাজা কৃষ্ণদেবের রাজত্বের সময় আবার সঙ্গীতকলা চারদিকে ব্যাপ্ত হয়ে পড়ে। এই সময় রাজারা মন্দিরের পৃষ্ঠপোষক ছিলেন। দেবদাসীদের নৃত্য ছিল মন্দির কেন্দ্রিক। এই নৃত্যের একমাত্র শ্রেষ্ঠ দর্শক ছিলেন মন্দিরের দেবতা। রাজা ও তাঁর অগ্রহরাজ্যজন ব্যক্তিরা এই প্রসাদ লাভ করতে পারতেন। অর্থাৎ তাঁরাও এই নৃত্য দর্শনের সৌভাগ্য লাভে বঞ্চিত হতেন।

প্রচারধর্মী ছিল না। বলেই জনসাধারণের সঙ্গে এই নৃত্যকলার কোন পরিচয় ছিল না। কালক্রমে দেবদাসীপ্রথা বিপথগামী ও বিপন্ন হলে নট্টভনররা জীবিকার্জনের জন্তে মন্দিরের বাইরেও নৃত্যশিক্ষা দিতে আরম্ভ করলেন। অপরূপে দেবদাসীরা মন্দিরের সঙ্গে সংযোগ হারিয়ে একটি নির্দিষ্ট শ্রেণীতে পরিণত হলেন এবং জনগণের স্থণা ও অবজ্ঞার কেন্দ্রস্থল হলেন। এই সময় ভক্তিবাদের প্রাবল্যে ভক্তিমূলক নাটক রচনা হতে লাগল এবং সেগুলি ধর্ম-প্রচারের মাধ্যম হিসেবে ব্যবহৃত হতে লাগল। এই সকল নৃত্যনাট্য ও সঙ্গীত রচয়িতা ব্রাহ্মণ ভাগবতাররা ধর্ম ও ঈশ্বরবাদে একনিষ্ঠ প্রেম ও ভক্তি, শিল্পকলার প্রতি নিষ্ঠা, পাণ্ডিত্য, প্রতিভা ও চাতুর্যের দ্বারা জনসাধারণের দৃষ্টি ও সহানুভূতি আকর্ষণ করতে লাগলেন। এতে নৃত্যকলার সঙ্গে জনসাধারণের একটি গভীর সংযোগ স্থাপিত হ'ল। নৃত্যনাট্যগুলিও জনপ্রিয় হয়ে উঠল। ভাগবতাররা তাঁদের রচনায় দেশী ও মার্গসঙ্গীতের অপূর্ব সমাবেশ করতে লাগলেন। যদিও সঙ্গীত ও অস্ত্রাস্ত্র বিষয়ে পবিত্রতা রক্ষার এঁরা তৎপর ছিলেন তবুও দেবদাসীদের শিল্পকলার ঐতিহ্যকে যে অগ্রাহ্য করেন নি, তা অস্বীকার করা যায়। এই সকল কারণে ভরতনাট্যম বলতে শুধুই দাসী অষ্টম নয়। পরিধি আরও বিস্তৃত। এর ভেতর 'কুচিপুড়ী', 'ভাগবতমেলা নাটক', 'কুকুন্ডলী' প্রভৃতি নৃত্যনাট্যকেও গণ্য করা হয়।

অবশ্য 'দাসী অষ্টম' অস্ত্রাস্ত্র নামেও অভিহিত হয়ে থাকে, যথা—চিরমেলম্, সাদীর নৃত্য, তাকোর নৃত্য ইত্যাদি।

বিজয়নগর রাজ্যের পতনের পর অনেক নৃত্যশিল্পী, কবি, সঙ্গীতজ্ঞ তাকোর রাজ্যে আশ্রয় গ্রহণ করেন। তাকোররাজ অজ্ঞাধা নারক সাদরে এঁদের আশ্রয় দেন (১৫৭২ খ্রিষ্টাব্দে)। এঁর উত্তর পুত্র রঘুনাথ নারক এবং বিজয়রায়ভুলু নারকের রাজত্বকালে (১৬১৪-১৬৭৩ খৃঃ) অন্ধ্রদেশীর সাধু তীর্থনারায়ণ ঘোষী ও কেক্সারার নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। তীর্থনারায়ণকে 'ভাগবতমেলা নাটকের' প্রাণী বলা হয়।

নারকদের হাত থেকে রাজশক্তি মহারাষ্ট্রীয় রাজাদের হাতে চলে যায়। তাকোরের মহারাষ্ট্রীয় রাজা তুলসাজী সঙ্গীতের বিশেষ অস্বীকারী ছিলেন। তুলসাজী তিরিভেলী থেকে একজন দক্ষ ভরতনাট্যম নৃত্যশিল্পীকে রাজসভার আনেন। এঁর নাম ছিল মহাদেব আরাতি।

আম্রাভি তাকোর রাজসভার আসবার সময় তাঁর দুজন শিক্কা, সঙ্গে নিয়ে আসেন। এঁরা বনজাকী ও মুখুম্বর নামে পরিচিত। প্রতাপসিংহ ও তুলসীজীর রাজত্বকালেই ডেকটরায় শাস্ত্রীর আবির্ভাব হয়। মহাদেব আম্রাভি ‘ভরতনাট বিদ্যান’ নামে বিশেষ ভাবে সম্মানিত হন। রচয়িতা ও শিক্ষাগুরু হিসেবে ইনি বিশেষভাবে খ্যাতিলাভ করেন। তাকোরের বিখ্যাত চার ভাই চিন্নাইয়া, পুন্নাইয়া, ভেডিভেলু ও শিবানন্দম ভরতনাট্যম নৃত্যের নবরূপ দেন। এঁদের পিতা স্বকায়ার তাকোরায়ণপতির দক্ষিণ্য লাভ করেন।

১৭৪৭ খ্রষ্টাব্দ থেকে ১৮২৪ খ্রষ্টাব্দ পর্যন্ত সারফোজী ও ১৮২৪ খ্রষ্টাব্দ থেকে ১৮৬৫ খ্রষ্টাব্দ পর্যন্ত শিবাজীর রাজত্বকালে সঙ্গীতের বিশেষ উন্নতি হয়। কথিত আছে যে, এঁদের রাজত্বকালে প্রায় একশ বছর পূর্বে চিন্নাইয়া, পুন্নাইয়া, বেডিভেলু ও শিবানন্দম আধুনিক ভরতনাট্যম নৃত্যের সংস্কার করেন। জিবাহুররাজ স্বাতী তিরুমল একজন সঙ্গীতজ্ঞ ও গুণগ্রাহী ছিলেন। তিনি বেডিভেলুকে তাঁর রাজসভার আয়তন করে নিয়ে আসেন। এই সময় কুন্ডলজী নৃত্যানাট্যের ওপর ভিত্তি করে ‘সারফোজী কুন্ডলজী’ রচিত হয়। তাকোররাজ চিন্নাইয়ার নৃত্য দেখে অতিশয় মুগ্ধ হন এবং পুরুষদের এই নৃত্যে পারদর্শী করবার জন্ত বিশেষ উৎসাহ দেন। চিন্নাইয়া, পুন্নাইয়া, শিবানন্দম ও ভেডিভেলু দ্বারা ভরতনাট্যম নৃত্যের সংস্কার হবার পূর্বে এর রূপ ছিল একটু অন্তরকম। তাতে নৃত্যের অংশ খুবই কম ছিল। নৃত্যে কৌশলম্ অথবা ‘কবিত্বম’ প্রদর্শিত হত। এই ভ্রাতৃচতুষ্টয় নৃত্যের সঙ্গে সমান অংশে নৃত্যের যোগ করলেন। এর ফলে এই নৃত্য আরও সৌন্দর্যবতিত হয়ে ওঠে।

এঁরা কর্ণাটক সঙ্গীতে বেহালার প্রবর্তন করেন এবং এঁদের সময় তিলানা নৃত্ত সংযোজিত হয়। এঁদের নৃত্য পদ্ধতি পরবর্তীকালে পাণ্ডানাহুর পদ্ধতি বলে পরিচিত হয়। বিখ্যাত নৃত্যগুরু মিনাকী পিন্নাই পুন্নাইয়ার দৌহিদের পুত্র।

দক্ষিণভারতের মাত্রাজ অঞ্চলে নৃত্য যে বিশেষ প্রসার লাভ করেছিল তার অনেক পরিচয় পাওয়া যায়। কয়েকটি বিশেষ পুজোর নৃত্য অপরিহার্য অঙ্গ ছিল। অতি প্রাচীন মুকুণ্ড পুজোতে নৃত্য করা হত। পরবর্তীকালে

শিকারীদের কোরাভাইরের পুজো, গোপালিকাদের কৃষ্ণপুজো প্রভৃতির ভেতর নৃত্যগীতের আয়োজন করা হত। - এই সকল পুজোতে অঙ্কীত নৃত্যগুলি সাধারণতঃ সমবেতভাবে করা হত। এছাড়া আন্নিয়স, (কংসের হাতী কুবলয়পদ বধ), কুম্ভ (কুম্ভের ছদ্মবেশে বাণরাজের নগরে গিয়ে নৃত্য), পাট্টে (বিষ্ণুর মোহিনীরূপ ধারণ করে অশুরদের হৃদয় হরণ), কভরম্ (বাণরাজ্যে ইন্দ্রানীর নৃত্য), ইত্যাদি একক নৃত্যও প্রচলিত ছিল। এগুলিকে কুখু বলা হয়। শিল্পদিকরণ ও অস্ত্রান্ত তামিল গ্রন্থে এদের কুখুই বলা হয়েছে। এই কুখু দুভাগে বিভক্ত ছিল—আহ কুখু ও ‘পুরা’ কুখু। আহ কুখুতে প্রেমের উপাখ্যান ও ‘পুরা’ কুখুতে যুদ্ধের উপাখ্যান স্থান পেত। কথিত আছে যে এগারো রকম কুখুর প্রচলন ছিল।

নৃত্যানাট্য—ভক্তিযুগে যে সব নৃত্যানাট্য রচিত হয়েছিল তার ভেতর ব্রাহ্মণমেলা, শিবলীলা, নট্টুভমেলা প্রভৃতি বিশেষ উল্লেখযোগ্য। এই সব নৃত্যানাট্য পরবর্তীকালে ভিন্ন ভিন্ন নাম নিয়েছে। প্রতিভাশালী কবি অথবা নাট্যকাররা এতে বহু সংযোগ বিয়োগ করেছেন। ষোড়শ শতাব্দীতে ‘ভাগবতমেলা’ ‘কুচিপুড়ী,’ ‘বঙ্গগণ’ প্রভৃতি নৃত্যানাট্যগুলি প্রাচীন নৃত্যানাট্যগুলির পরিণত অবস্থা। এই সকল নৃত্যানাট্যগুলির প্রবর্তকরা প্রামাণ্য পণ্ডিত ছিলেন। তাঁরা একাধারে কবি, নৃত্যজ্ঞ ও নাট্যশাস্ত্রজ্ঞ ছিলেন। এঁরা রাজা-মহারাজদের দাক্ষিণ্যলাভ করে গ্রামে স্থিতি লাভ করেন। এঁদের অক্লান্ত চেষ্টায় নৃত্যানাট্যগুলি অত্যন্ত জনপ্রিয় হয়ে ওঠে। এইজন্তে ষোড়শ শতাব্দীর নৃত্যের ইতিহাস বিশেষভাবে স্মরণীয়। এই যুগে আর্ঘাবর্ত ও দাক্ষিণাত্য উভয় দেশেই সব রকম শিল্পকলাতে প্রাণশক্তি হারেছিল। দক্ষিণে ভাগবতারঙ্গা কলাদেবীর আরাধনা করে প্রাচীনকালকে পুনরুজ্জীবিত করে তোলেন। বীরা কথকতা করতেন অথবা জনসাধারণের সম্মুখে জীবিকা হিসেবে ভাগবতের গান করতেন তাঁদের তামিলনাদে ‘ভাগবতার’ এবং অন্ধ্রপ্রদেশে ‘ভাগবতানু’ বলা হত। ‘কথকতাকে ‘কালকেশব’ বলা হত। এই সময় সঙ্গীতের দুটি ধারা পাশাপাশি চলতে থাকে একটি নৃত্যানাট্য, কথকতা ইত্যাদি বার সবে জনসাধারণের একটি ঘনিষ্ঠ যোগাযোগ ছিল। অপরটি মন্দিরের দেবদাসী নৃত্য। দেবদাসীদের নৃত্য-কলার সঙ্গে ভাগবতারঙ্গের নৃত্যকলার একটি পার্থক্য ছিল। ভাগবতারঙ্গা একটি গোষ্ঠী তৈরী করেছিলেন বার উদ্দেশ্য ছিল বৈকুণ্ঠ, ধর্ম প্রচার। সেইজন্য

সবস্ত বালিষ্ঠ থেকে এই নৃত্যকলাকে দূরে রাখতে চেয়েছিলেন। তাঁরা দেবদাসীদের সারিয্য থেকে দূরে থাকলেন বটে, কিন্তু শিল্পকলার তাঁদের ঐতিহ্যকে অস্বীকার করেন নি। এমন কি নৃত্তজনররাও এতে অংশ গ্রহণ করতে পারতেন না। কারণ তাঁরা ব্রাহ্মণ ছিলেন না।

কুচিপুড়ী—কৃষ্ণা নদীর তীরে কুচেলপুরম গ্রাম থেকে এই নৃত্যের উদ্ভব হয় বলে এর নাম কুচিপুড়ী। কুচেলপুরম গ্রাম পরবর্তীকালে ‘কুচিপুড়ী’ বলে অভিহিত হয়। আসলে অন্ধ্র কুচিপুড়ীর উদ্ভব। কনকলিঙ্গেশ্বর রাও ‘কুচিপুড়ী’ নামকরণের একটি স্থলীয় ব্যাখ্যা করেছেন। সিদ্ধেশ্বরবোঙ্গী ‘ভামকালপম’ রচনা করে তার রূপায়ণের জন্তে একদল ব্রাহ্মণ বালক মনোনীত করেন এবং স্ত্রী-লোকদের জন্তে তা নিষিদ্ধ করেন। এই ভ্রাম্যমান ব্রাহ্মণ বালকদের বলা হত ‘কুচিলু’। ‘কুচিলু’ কুশীলবের অপভ্রংশ। এই সব ব্রাহ্মণ বালকরা যে গ্রামে বসতি স্থাপন করেন তা ‘কুচেলাপুরী’ বলে খ্যাত। স্তত্রাং বলা যেতে পারে যে কুচেলাপুরমের নামকরণও কুচিলু থেকে হয়েছে। আরও পরবর্তীকালে ‘কুচিপুড়ী’ নাম হয়েছে। সিদ্ধেশ্বর বোঙ্গীর সব থেকে শ্রেষ্ঠ কীর্তি হচ্ছে ‘ভামকালপম’। কুকের ত্তিযুলক কতকগুলি গানের গুচ্ছকে ‘ভামকালপম’ বলা হয়েছে। ‘ভামকালপমে’ তিনি কৃষ্ণকে গোকভর্তা এবং নিজেকে সত্য ভামা কল্পনা করে সত্যভামার প্রেমের আশ্বাদন করেছেন। নৃত্যকুশলা জ্ঞা দেবদাসীরা এই অল্পম্ ভামকালপম্ শিখতে চাইলে সিদ্ধেশ্বরবোঙ্গী তা অল্পমোদন করেন নি। তিনি স্ত্রীচরিত্র রূপায়ণেও পুরুষদের প্রাধান্ত দিয়েছিলেন। এতে কোন ব্যতিচারিতা প্রবেশ করতে পারে বলে এতে স্ত্রীলোকদের অভিনয় তিনি নিষিদ্ধ করে দিয়েছিলেন। তিনি কয়েকজন ব্রাহ্মণ বালককে ভামকালপম্ শিকা দিয়ে অনসমক্ষে তা প্রদর্শনের ব্যবস্থা করলেন। কিন্তু ব্রাহ্মণরা নর্তক হতে চাইলেন না। সিদ্ধেশ্বর বোঙ্গী তাঁদের নৃত্যের মহিমা ব্যক্ত করে বললেন যে, এর দ্বারা বোঙ্কলাভ করা যায়। নৃত্যে গুরুত্ব আরোপ করবার জন্তে তিনি বললেন, প্রত্যেক অভিনেতাকে বেদ, শাস্ত্র, নাট্যশাস্ত্র ও সঙ্গীত শিক্ষা করতে হবে এবং তিনবার লভ্যা বন্দনা করতে হবে। এতে রক্ষণশীল ব্রাহ্মণরা বিকঙ্কচারণ করলে সিদ্ধেশ্বর বোঙ্গী নর্তকদের নিয়ে একটি নির্দিষ্ট স্থানে বসতি স্থাপন করেন। এই জায়গাটি কুচেলপুরম্ বলে খ্যাত হয়। নৃত্যানাট্যগুলি বিশেষ অনগ্রহর হয়ে উঠলে বিজয়নগরের মহারাজ বীর নরসিংহ দেবরায়

১৫০৭ খ্রীষ্টাব্দে তাঁর রাজদরবারে এই সব শিল্পীদের নিয়ন্ত্রণ করেন এবং তাঁদের নৃত্যকলার বিশেষ সম্বল হন। এখনও পর্যন্ত দেখা যায়, ব্রাহ্মণদের ভেতর এক শ্রেণী বংশগত অধিকার সূত্রে এই কলার চর্চা করেন এবং রক্ষণাবেক্ষণ করেন ও রাজামহারাজদের দ্বারা প্রদত্ত তালুকের বিষয়সম্পত্তি উত্তরাধিকার সূত্রে ভোগ করেন।

হুচীপুড়ী নৃত্যনাট্যের ভেতর ‘পারিজাত হরণ’ বা ‘ভামকালপম’ বিশেষভাবে খ্যাত। সাধারণত : তিনরাজি ধরে এই সব নৃত্যনাট্যের আয়োজন হত। এর একটি ধর্মগত কারণও আছে। পদ্মপুরাণে আছে যে, নবরাজি জাগরণ করে বিষ্ণুর সামনে হুচীচিন্তে করতাল বাজ, নৃত্য-গীতাদি পরিবেশন, কৃষ্ণ চরিত্র পাঠ, শাস্ত্রালোচনা, তিল, প্রদীপ প্রজ্জ্বলন, প্রসন্নভাব, ভক্তিতাবের উন্মেষ প্রভৃতির দ্বারা আরাধনা করতে হয়। রাজিজাগরণের এই রকম বারোটি বিধি আছে। সেইজন্য অধিকাংশ ক্ষেত্রেই ভক্তিমূলক নাটকগুলি রাস্তিরেই অনুষ্ঠিত হত। এক রাস্তিরে এই নৃত্যনাট্যগুলি শেষ হত না। সেইজন্যে অনেক ক্ষেত্রে দেখা যায় যে, নাটকগুলি কয়েক রাজি ধরে অনুষ্ঠিত হত।

হুচীপুড়ী নৃত্যনাট্যে অভিনেতারী স্বয়ং গান করেন এবং তার সঙ্গে নৃত্য করেন। হুচীপুড়ী নৃত্য নাট্যকে নাট্যধর্মী বলা যেতে পারে। কারণ এতে পুরুষরাই নারীচরিত্র অভিনয় করেন। নৃত্যনাট্য আরম্ভ হবার পূর্বে চারটি বেদ থেকে মন্ত্র উচ্চারণ করা হয়। এর পর নর্তক পূণ্যাহ বারিসিঞ্চণে রক্তমঞ্চকে পবিত্র করেন। রক্ত দেবতার সম্মুখে ৫৮ টি প্রদীপ প্রজ্জ্বলিত করা হয় এবং ধূপ দেওয়া হয়। এর পর দর্শকদের শুভকামনা করে ফুল দেওয়া হয় এবং রক্তমঞ্চে ইন্ড্রের বিষনাশক অর্জর স্থাপন করা হয়। অর্জর স্থাপনের পর গণেশ প্রবেশ করে শিল্পীদের আশীর্বাদ করেন। আশীর্বাদের পর ‘অম্বা’ অথবা শুক প্রার্থনা করে নান্দীতোজ পাঠ করা হয়। এর পর সূত্রধার ‘হুটিলক’ দণ্ড ধারণ করে শুক প্রার্থনা করেন এবং দর্শকদের অভিবাদন করে বিষয়বস্তুর সংক্ষিপ্ত বিবৃতি দান করেন। তারপর নৃত্যাত্মিনর স্বরূপ হয়। ‘ভাগবত মেলা নাটকের’ মত এতেও ‘কোণাকী প্রবেশ’, ‘পাণ্ড প্রবেশ’, ‘দাক’ প্রভৃতি আছে।

‘ভাগবত মেলা নাটক’—হুচীপুড়ী নৃত্যের সঙ্গে সমান্তরালভাবে চলে আসছে। ১৫৭২ খ্রীষ্টাব্দে অক্ষুধাঙ্গা নারক ‘অক্ষুধাপুরম’ গ্রামটি ১৫০ জন ব্রাহ্মণকে অন্নদান হিসেবে দেন। এই গ্রামটি পরবর্তীকালে

অন্নদাপূরম' এবং তারও পরে 'মেলোট্টর' নামে পরিচিত হয়। ভেকটরাম শাস্ত্রীর সময় মেলোট্টর গ্রামের খ্যাতি চারিদিকে ছড়িয়ে পড়ে। এর পাশাপাশি গ্রামগুলিও এই ব্যাপারে অল্পপ্রাণিত হয়ে নৃত্যকলার চর্চা আরম্ভ করে। 'শূলমঙ্গলম,' 'উলুক্কু,' 'শৈলমঙ্গলম' এবং 'তেপেকুম্মলু' এই নৃত্যনাট্যের চর্চা শুরু হয়। কিন্তু ধীরেধীরে ভাগবতারদের নৃত্যতে প্রায় সকল গ্রাম থেকেই এই নৃত্যকলা লুপ্ত হয়ে যায়। কেবলমাত্র মেলোট্টর গ্রামে এর অস্তিত্ব থাকে। এই মেলোট্টর গ্রামেই ভেকটরাম শাস্ত্রী অল্পগ্রহণ করেন। তবে তীর্থনারায়ণ যোগীকে ভাগবতমেলা নাটকের স্রষ্টা বলা হয়। এর পূর্বেও যে নৃত্যনাট্যের প্রচলন ছিল তা অষ্টম, নবম ও দশম শতাব্দীর শিলালিপি থেকে জানা যায়। 'ভাগবত মেলা নাটকের "প্রহ্লাদ চরিত্র" নাটকটি বিশেষ ভাবে উল্লেখযোগ্য। এতে 'কোনাকী বা ভাঁড় প্রবেশ করে হস্তরঙ্গের অবতারণা করে সকলকে আগন গ্রহণ করতে অহরোধ করে। বাস্তবদের সঙ্গে দেবতার আরাধনার পর সর্ক বিঘ্ননাশকারী গণেশের নৃত্য হয়। গণেশ নৃত্যের পর 'পাজ প্রবেশম' এবং সীত ও নৃত্য হয় তাকে 'দাকু' বলা হয়। এরপর নৃত্যনাট্য আরম্ভ হয়। এতেও শকুম্, পদবর্ণম, তিলানা প্রভৃতি থাকে।

কুরুভজী—তামিলনাড়ু আর একরকম নৃত্যনাট্যের প্রচলন ছিল। একে 'কুরুভজী' বলা হত। এই নৃত্যে পুরুষরা অংশ গ্রহণ করেন না। কেবলমাত্র ছয়জন থেকে আটজন নর্তকী এতে অংশ গ্রহণ করেন। একটি বিরহকাভ্যাস প্রেমিকার কাহিনী অবলম্বনে এই নৃত্যনাট্য রচিত। এতে নারক, কোন রাজা অথবা অদৃষ্ট দেবতা। একটি বাবাবর নারী প্রেমিকার হস্তরেখা বিচার করে নারিকার কল্পিত প্রেমিকের সম্বন্ধে ভবিষ্যদ্বানী করে। এই নৃত্যনাট্যে বাবাবর নারীচরিত্রটি বিশেষ প্রাধান্য পেয়েছে। কথিত আছে যে, প্রাচীনকালে বিশ বা কুড়ি রকমের কুরুভজীর প্রচলন ছিল। তার ভেতর অষ্টাদশ শতাব্দীতে তিরুকুড়া রাজাঙ্গা কবিরাজের দ্বারা রচিত 'কুজলা কুরুভজী,' 'সারকোজী কুরুভজী' 'দীরলি কুরুভজী' বিশেষভাবে খ্যাত। কুরুভজী ও সারীর নৃত্যে অত্রাঙ্গ শিল্পীরা অংশ গ্রহণ করেন। এর পরিচালক, শিক্ষাগুরু, এবং অত্রাঙ্গ সকলেই অত্রাঙ্গ হন। অপরগকে 'ভাগবত মেলা' ও 'কুচিপুড়ী' নাটকে অত্রাঙ্গরা অংশ গ্রহণ করতে পারেন না। সুতরাং বিকল্প হিসেবে যে দেব-দাসীরা কুরুভজী নৃত্যনাট্যে অংশ গ্রহণ করতেন তা স্পষ্ট বোঝা যায়। বেডি

ভেল্লর সময় 'কুজলা' কুকুডজীর উৎপত্তি হয়। 'কুজলা' কুকুডজীর ওপর ভিত্তি করে 'সারকোজী' কুকুডজী রচিত হয়।

আডাভু—ভারতনাট্যম্ শিখতে হলে প্রথমেই আডাভুর অভ্যাস করতে হয়। এতে নৃত্তহস্ত, পাদভেদ, হানক, চারী, রেখা ও সৌঠবের সমন্বয় হয়ে থাকে। এগুলি পরিপূর্ণ ভাবে আয়ত্তে এলে নৃত্যের পরবর্তী অংশগুলি শিখতে হয়। একে ভারতনাট্যম্ নৃত্যের ভিত্তিপ্রস্তর বলা যেতে পারে। এগুলি কতকগুলি অংশে বিভক্ত। এই অংশ বা পর্যায়গুলি কতকগুলি নৃত্তহস্ত, পাদভেদ, হানক, চারী, রেখার গুচ্ছ নিয়ে সৃষ্টি।—সাধারণতঃ বলা হয় যে এই রকম পর্যায় বা গুচ্ছের সমষ্টি পনেরো রকমের। (১) সমস্ত পদতল ভূমিতে স্থাপন করে নৃত্য করাকে 'তাত্তু' বলা হয়। (২) পা এগিয়ে গোড়ালির দ্বারা আঘাত করাকে 'নাটু' বলা হয়। (৩) প্রথমে পায়ের পাক্সা ভূমিতে রেখে তারপর গোড়ালি দিয়ে আঘাত করাকে 'মেষ্টু' বলে। (৪) একটি পায়ের পেছনে আর একটি পা পাক্সার ওপর রাখলে 'কাত্তু' বলা হয়। (৫) পাক্সার ওপর লাকিরে গোড়ালির দ্বারা আঘাত করাকে 'হুদিত্তিমেষ্টু' বলে। (৬) 'মুদি' বা 'মুস্তর'—নৃত্যের শেষে তেহাইয়ের মত ব্যবহৃত হয়। (৭) পই আডাভু—হালকা ভাবে সামনে লাকিরে আবার বহুনে গেলে 'পই আডাভু' বলে। (৮) হাঁটু ভূমিতে স্পর্শ করে বললে 'মাত্তি' হয়। (৯) ছক কাটা ছন্দের গুচ্ছকে 'আকদি' বলা হয়। বর্ষম্ অথবা তিলানার ব্যবহৃত হয়। (১০) আডাভুতে দেহকে সামনের দিকে ঝুঁকালে 'মার' বলা হয়। হেঁটে চলার ভঙ্গিকে 'নাডে' বলা হয়। (১১) একটি পা পেছনে ঠেলে বা পিছলিয়ে অর্ধেক বসার ভঙ্গিতে দাঁড়ালে 'সরকল' বা 'জক' বলা হয়। এই এগারোটি ছাড়া আরও কতকগুলি আডাভুর কথা বলা হয়েছে, যেমন বতি, তাওব, রজক্রমণ, একপদ তাওব, ইত্যাদি।

এখানে আডাভুরে শোরকট্টুশের কতকগুলি নমুনা দেওয়া হল।

—তেই উম্ দং তা।

—তেই কং তেই ই।

—ভাদি গিনা ভোম্—

—আদিভালের ১ম মাজা থেকে পঞ্চম

মাজার মধ্যে শেষ করতে হয়।

—তেই তেইউম ইত্যাদি।

সমগ্রী আড়াভূতে ঘুরতে হয়। উৎসবন হচ্ছে লাকানোর ভূমি। রক্তক্ষমণের অর্থ হচ্ছে মঞ্চের বিভিন্নদিকে পরিক্রমণ করা। ‘একপদ’ বলতে ডানদিকে ও বামদিকে পর্যায়ক্রমে ঘোরা। তাওবকে উচ্চত নৃত্য বলা হয়।

ভরতনাট্যম নৃত্যকে ছয়টি অংশে ভাগ করা হয়েছে—

(১) আলারিপু (২) বতিস্বরম (৩) শব্দম (৪) তিরানা (৫) বর্ণম (৬) পদম।

আলারিপু—সবথেকে সরল ও সংক্ষিপ্ত অংশ। এই অংশে রক্তদেবতাকে প্রণাম ও সমাগত দর্শকমণ্ডলীকে অভিবাদন জানানো হয়। এতে পুষ্পের কলির মত গ্রীবারেচক, হস্তরেচক, বর্তনা ও আড়াভূর দ্বারা দেহকে বিকশিত করে তোলা হয়। অর্থাৎ পুষ্পকলি ধীরে ধীরে যেমন নিজেকে বিকশিত করে শিল্পীও সেইরকম অঙ্গপ্রত্যঙ্গের বিভিন্ন ক্রিয়ার দ্বারা নৃত্যকে বিকশিত করেন। একে ‘নৃত্যারম্ভ’ বা ‘পূর্বপ্রস্তুতি’ বলা যেতে পারে। এতে লয় ও ছন্দকে প্রতিষ্ঠিত করতে সোলকট্টুশের ব্যবহার হয়।

বতিস্বরম—এই অংশটি সম্পূর্ণ নৃত্তপর্দায়ভুক্ত ও জটিলতর। এতে বতি ও রাগের সমন্বয় হয়। কোন বিশেষ তালের ছন্দের সঙ্গে স্বরগ্রামগুলিকে গ্রথিত করা হয় এবং তার সঙ্গে যত্নরকম সম্ভব অঙ্গহারের সমন্বয় করা হয়। এই অঙ্গহারগুলি কোন ভাবের স্ফোতক নয় অথবা এতে কোন অভিনয় থাকে না। বতির সঙ্গে স্বরগ্রামের গ্রন্থন হয় বলে একে ‘বতিস্বরম’ বলা হয়।

শব্দম—নৃত্যাত্মিনের প্রথম রসাবাদন হয় শব্দে। হৃদয় হৃদয় পদম বা গানের সাহায্যে অভিনয় প্রদর্শন করা হয়। এতে দেবতা অথবা রাজার ভূতি করে বশোগান করা হয়। সঙ্গারীজাবের সাহায্যে একই অর্থকে বিভিন্ন-ভাবে প্রদর্শন করা হয়।

বর্ণম—এই অংশটি ভরতনাট্যমের সব থেকে জটিল ও দীর্ঘতম অংশ। এর ভেতর নৃত্য ও নৃত্ত সমানভাবে কাজ করে। গানের প্রতিটি পংক্তি নৃত্ত তাললয়ে বিভিন্ন সুরা ও অভিনয়ের সাহায্যে গীত হয়। মধ্যে মধ্যে স্বরগ্রামের সঙ্গে বতি অথবা তিরমাসমও করা হয়। এতে নৃত্যের রীতি সম্পূর্ণভাবে মেনে চলতে হয়; অর্থাৎ পায়ে দ্বারা কঠিন তালপ্রবন্ধ, হাতের দ্বারা সঙ্গীতের অর্থ ও শব্দগুলির দ্বারা অভিনয় করা হয়ে থাকে। এতে শিল্পীর চাতুর্য, প্রতিভা এবং শক্তির পরিচয় পাওয়া যায়।

বর্ণের ভেতর কতকগুলি ভেদ আছে ; যেমন পদবর্ণম, তানবর্ণম, চোক বর্ণম ইত্যাদি। পদবর্ণমে সাহিত্যের সঙ্গে তিরমরমের সংযোগ হয়েছে। তানবর্ণম ক্ষত হ্রস্ব করা হয়। এতে তিরমরম ও সরগম্ব থাকলেও সাহিত্যের প্রাধান্য নেই। চোকবর্ণম অতি ধীর গরে করা হয়।

ভিল্লানা—এই নৃত্য নৃত্ত পর্যায়ভুক্ত। ‘তারানা’ গানের সঙ্গে এই নৃত্য করা হয়ে থাকে। এতে গানের সঙ্গে হ্রস্বের বৈচিত্র্য একটি অপূর্ব পরিবেশের সৃষ্টি করে। এর অন্তে ‘গণেশ বন্দনা’ থাকে। বতি ও বড় বড় তিরমরমের সঙ্গে বিভিন্ন করণ, চারী প্রভৃতির সংযোগ হয়। ‘ভিল্লানা’ উত্তর ভারতীয় সঙ্গীতের অন্তর্গত। প্রায় দেড়শো থেকে দুশো বছর পূর্বে উত্তর ভারতের কয়েকজন সঙ্গীতগুণী দক্ষিণভারতে আসেন এবং তখনই এই গান কর্ণাটক সঙ্গীতে স্থান পায়। পুন্ডাইয়া পিল্লাইয়ের সময় ‘তারানা’ গান দক্ষিণ ভারতীয় নৃত্যে সংযোজিত হয় এবং তাঁর পরিবারস্থ চারজন নট্টুভনর তাঁদের শিল্পদেয় এই শিক্ষা দেন।

পদম—নৃত্যের শেষ অংশে পদম প্রদর্শিত হয়। পদমে যে সকল গীত সংযোগ করা হয় তার অধিকাংশই প্রেমসঙ্গীত। নায়কের সঙ্গে নায়িকার মিলিত হবার ভীত আকাঙ্ক্ষা ও অস্থিত পদমের ভেতর ব্যক্ত করা হয়। পদমে ভাবের তীব্র অস্থিতিতে রসের স্ফূর্তি হয়। ক্ষেত্রারায় পদাবলী ও জয়দেবের অষ্টাপদীও পদমে গীত হয় এবং মুখাভিনয়ে সবথেকে উপযোগী। পদমে রসনিপাদন সার্থক হয়। ভরতনাট্যম নৃত্য একাধারে সাহিত্য, ভাস্কর্যের সৌন্দর্য, শাস্ত্রের অলুশাসনে ও রসের অভিব্যক্তিতে রূপময় হয়ে ওঠে।

ভরতনাট্যম নৃত্যে বাস্তবের মধ্যে মৃদঙ্গ প্রধান। তালের গতি নিয়ন্ত্রিত করবার জন্তে মন্দিরা বাজান হয়। একে ‘ঝালর’ অথবা ‘তালম’ বলা হয়। এ ছাড়া বাঁশী, বেহালা, তবুলা, মৃদবীণা, নাগেশ্বরম্ প্রভৃতিও সহযোগিতা করে। প্রাচীনকালে কথক নৃত্যের মত ভরতনাট্যম নৃত্যেও বক্সীরা নৃত্যশিল্পীর কাছে দাঁড়িয়ে সহযোগিতা করতেন। প্রাচীন কথাকলি নৃত্যেও এই প্রথা দেখা যায়।

ভরতনাট্যম নৃত্যে হুগাস্তকারী ভ্রাতৃচতুষ্টয়ের প্রবোগ্য অধিকারী হচ্ছেন পাণ্ডানারায়ণের বীণাকীজনরম্ পিল্লাই। তাঁর প্রবোগ্য শিল্প এবং শিল্পাঙ্গ ভরতনাট্যম নৃত্যের গৌরবকে শতগুণ বর্ধিত করেছেন। নৃত্যের সংস্কারক

হিসেবে ঐক্য আশ্রয়ের নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। তিনি একজন
 আইনবিদ্যার হয়েও নৃত্যাহুয়াই ছিলেন। ভরতনাট্যের নৃত্যকে জনসাধারণের
 প্রচার করার জন্তে তিনি স্বয়ং স্রীলোক সঙ্গে নৃত্য করেন। এই
 প্রসঙ্গে বালাসরখতীর নাম উল্লেখ করা যেতে পারে। বালা সরস্বতী
 দেবদাসীসংশোধিত। দেবদাসী নৃত্যের সঠিক ধারাটিকে তিনিই বহন
 করেছিলেন। এ ছাড়া কলিনী দেবী, রামগোপাল, শান্তা রাও, শ্রুগলিনী
 সারাভাই, ইরানী রেহমান, কমলা লক্ষণ, দ্বিতা চ্যাটার্জি প্রভৃতির
 নামও বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য।

কথাকলি



“নিত্য তোমার চিত্ত ভরিয়া
বরণ করি,
বিশ্ববিহীন বিজ্ঞমে বসিয়া
বরণ করি ;
তুমি আছ মোর জীবন বরণ
হরণ করি ।”

দ্বীপকলা

কথাকলি

কথাকলি নৃত্যের গৌরব বহন করছে দক্ষিণ-ভারতের পশ্চিম উপকূলে পশ্চিমঘাট পর্বতমালার প্রান্তদেশে আরব সাগরের উপকূলে তাম্রকুরাঙ্গি-শোভিত আধুনিক কেরালা রাজ্যটি। রাজ্যটি ক্ষত্রিয়তন বটে, কিন্তু শিল্পকলা, সংস্কৃতি ও সাহিত্যে স্বমহিমায় প্রতিষ্ঠিত। প্রাচীনকালে এই রাজ্যটির আরতন ছিল কুমারিকা অভয়ীপ থেকে উত্তরে ম্যাঙ্গালোর পর্যন্ত বিস্তৃত। এই রাজ্যের চের, ও পেরুমল রাজারাও শিল্পকলা, সাহিত্য ও রাজনীতিতে নিজেদের শিল্পশ্রীতির স্বাক্ষর রেখে গিয়েছেন। ইতিহাসের কালস্রোতে তা আজও স্নান হয় নি।

কথাকলি নৃত্যের ইতিহাস—

কেরালার কথাকলি নৃত্য বহু স্তর অতিক্রম করে আধুনিক রূপ পেয়েছে। এই স্তরের পটভূমিকার শাস্ত্রীয়, সামাজিক ও সামরিক নৃত্যের উল্লেখ করা যেতে পারে।

কেরালা রাজ্যটি অতি প্রাচীন। এই রাজ্যটির প্রাচীনত্বের প্রমাণ পাওয়া যায় প্রাচীন গ্রন্থ ‘শিল্পদিকরণে’। এতে আছে যে, বখন চেররাজ সেতুভন্ নীলগিরির কাছে সৈন্তশিবির খুলেছিলেন, সেই সময় ত্রিবাঙ্কিকুলমের পাকুর থেকে চাক্কিয়াররা এসে নৃত্য ও যুদ্ধাভিনয়ের দ্বারা রাজার মনোরঞ্জন করেছিলেন। কথাকলি নৃত্যে এই চাক্কিয়ারদের দান বিশেষভাবে উল্লেখ-যোগ্য। এই চাক্কিয়াররাই সঙ্গীত শাস্ত্রে সংস্কৃতনাটক প্রভৃতিতে স্মৃতপুঞ্জ বলে পরিচিত। স্মৃতপুঞ্জের ব্যাখ্যা পূর্বে করেছি। কেরালার স্মৃতপুঞ্জের ‘চাক্কিয়ার’ এবং স্মৃতকর্তারা ‘নাক্কিয়ার’ নামে অভিহিত হতেন। এঁরা সমাজে নটনটী হিসেবে স্বীকৃতি পেতেন। চাক্কিয়ারদের কথকতাকে ‘চাক্কিয়ার কুতু’ বলা হত। চাক্কিয়াররা নাট্যশাস্ত্রজ্ঞ ও সংস্কৃতজ্ঞ ছিলেন। তাঁদের দ্বারাই কেরালার নৃত্যনাট্যকলা কালের কবল থেকে রক্ষা পেয়ে আজও অব্যাহত আছে।

চাক্কিয়াররা নিজেদের দেবদাস বলে পরিচয় দেন। দেবদাসীদের মত তাঁরাও মন্দির প্রাঙ্গণে অঙ্গীকৃত নাটকে নৃত্য, গীত ও অভিনয় প্রভৃতির দ্বারা

দেবতা ও হুদীজনের মনোরঞ্জন করতেন। যদিও এই নৃত্যপ্রদর্শনকে ‘মুখমলম্’ বলা হত।

কুড়িয়াট্টমে চাক্ষুরাররা সববেত ভাবে নৃত্য্যভিনয় করতেন। এতে স্ত্রী-পুরুষ উভয়ই অংশ গ্রহণ করতেন। কুড়িয়াট্টমে একবলমাত্র সংস্কৃত নাটকই অভিনীত হত এবং উচ্চবর্ণের ভেতরই এর প্রচলন ছিল। নৃত্য্যনাট্যের কতকগুলি বিশেষত্ব ছিল যা প্রাচীন সংস্কৃত নাটকে দেখতে পাওয়া যেত না। সেইজন্য সংস্কৃত নাটকের সঙ্গে এর সামান্য প্রভেদ লক্ষ্য করা যায়। পোষাক পরিচ্ছদ, মুখচিত্রণ, প্রজ্বলিত দীপ, যুদ্ধের দৃশ্য, রক্তপাত, প্রভৃতি সংস্কৃতনাটকে দেখতে পাওয়া যেত না। বিশেষ করে রক্তপাত, যুদ্ধের দৃশ্য সংস্কৃত নাটকে বর্জনীয়। কুড়িয়াট্টমে বিদূষকই একমাত্র মৃগা শিল্পী। বিদূষক তাঁর প্রথর বুদ্ধি, তীব্র শিল্পভূতি, গভীর শিল্পচাতুর্যের দ্বারা সমস্ত নাটকটিকে জমিয়ে রাখতেন। যদিও কুড়িয়াট্টম সংস্কৃত ভাষার অল্পপ্রতিষ্ঠিত হত, তবুও গ্রামবাসীদের বোধগম্যের অন্ত্রে বিদূষক ‘মালমালম’ ভাষায়ও নাটকের ব্যাখ্যা করতেন। কুড়িয়াট্টমের অভিনয়ের দ্বারাই কথাকলি নৃত্য পুষ্ট হয়েছে। কুড়িয়াট্টমের অভিনয় দীর্ঘদিন ধরে চলত। ‘নাগানন্দ’, ‘আশ্বকুড়ামণি’ নাটকগুলি সাধারণতঃ কুড়িয়াট্টমে করা হত। এই নৃত্যকলা চতুর্থ শতাব্দী পর্যন্ত পেকমল রাজাদের পৃষ্ঠপোষকতা লাভ করেছিল। কুলশেখর পেকমল, চেরমন পেকমল, প্রভৃতি রাজারা এই নৃত্য্যনাট্যের বিশেষ সমাদর করতেন।

কেরালার পেকমল রাজবংশ যদিও শাসনতন্ত্র পরিচালনা করতেন, কিন্তু নির্বাচিত হতেন নাগুজী ব্রাহ্মণের দ্বারা প্রেরিত জন প্রতিনিধির দ্বারা। নাগুজী ব্রাহ্মণরা কেরালার সাংস্কৃতিক ক্ষেত্রে একটি বিশেষ স্থান অধিকার করেছিলেন। শাসনতন্ত্রের চাইতেও আধ্যাত্মিকতায় ও শিল্পকলায় এঁদের অগ্রগতি ছিল বেশী। পেকমল রাজারা এই শিল্পকলাকে বিশেষ প্রীতির চক্ষে দেখতেন। চতুর্থ খৃষ্টাব্দে পেকমল রাজারা হীনবীৰ্য হয়ে গেলে নারায়ণ প্রাধান্য লাভ করেন। এঁরা সাময়িক শক্তিতে বলবান ছিলেন। এঁদের সময় ‘কলারী’ অথবা সাময়িক বিভাগগুলির অস্তিত্ব হয়। এই বিভাগগুলিতে বোদ্ধাদের দেহগুলিকে ব্যায়াবের দ্বারা সজ্জিত করে তোলা হত। পরবর্তীকালে এই ব্যায়াম সাময়িক নৃত্য্যপর্বারের অন্তর্ভুক্ত হয়। নারায়ণ এই ‘কলারী’ পর্বারকৃত সাময়িক নৃত্য্যগুলির ধারক ছিলেন। নারায়ণ যদিও খুব শক্তিশালী ছিলেন তবুও

পদমর্যাদার নান্দ্রী ব্রাহ্মণরা উচ্চতে ছিলেন। নারায়ণা মুক্ত কৌশলী ছিলেন কিন্তু নান্দ্রী ব্রাহ্মণরা শাস্ত্রে ও শিল্পকলার নিপুণ ছিলেন। এর কলে দুই শ্রেণীর ভেতর যে নাট্যের উদ্ভব হয়, তার একটি শাস্ত্রীয় নৃত্যের দ্বারা প্রভাবান্বিত হয় এবং আর একটি লোকনৃত্যের দ্বারা প্রভাবান্বিত হয়। কথাকলি নৃত্যে লোকনৃত্য ও শাস্ত্রীয় নৃত্যের অল্পত সংমিশ্রণ হয়েছে। এর আরও একটি কারণ অনুধাবন করা যেতে পারে। কেরালার আদি অধিবাসিরা ছিলেন 'দ্রাবিড়'। কিন্তু আর্যদের আগমনে দ্রাবিড় সভ্যতা পরিবর্তিত হয়ে হিন্দু সভ্যতার পর্ববসিত হয়। আর্যদের সংস্কৃতি দ্রাবিড়দের মুগ্ধ করত এবং তাঁরা সর্বাঙ্গকরণে আর্যদের অনুকরণের চেষ্টা করতেন। কেরালার গ্রামবাসিরা হাতের তৈরী গহনা ও কুশণের দ্বারা সজ্জিত হয়ে নিজেদের আর্যসাহিত্যের নায়ক, প্রতিনায়ককল্পনা করে বাচিক অভিনয় ও নৃত্যের মাধ্যমে তা প্রদর্শন করতেন। বাঁশের কণি দিয়ে মাখার মুকুট, গহনা ইত্যাদি প্রস্তুত করতেন ও চালের গুঁড়ো ও চূর্ণ প্রভৃতি মিশিয়ে মুখ চিত্রিত করতেন। এর সঙ্গে কোন বাস্তব অনুধাবনা সাহিত্য ছিল না। কেবল আনন্দলাভের জন্তেই করা হত। কিন্তু এই খেলার ভেতর ছিল মহীকহের বীজ। এই খেলাকে বলা হয় 'কেলি'। এই 'কেলি' বিবর্তনের মধ্যে দিয়ে পরবর্তীকালে 'কথাকলি' রূপ পেয়েছে।

কথাকলি নৃত্যে মধ্যযুগের 'কৃষ্ণঅষ্টম' ও 'রামঅষ্টমের' অবদান অবিস্মরণীয়। কথাকলি নৃত্যের অবরব পুষ্ট করতে এই নৃত্যনাট্যগুলি বখেট সহায়তা করেছে। ১৬৫০ খ্রীষ্টাব্দে কালিকটের জ্যামুনির মানবেদ কৃষ্ণঅষ্টম রচনা করেন। কথিত আছে যে, একদিন রাজা মানবেদ কৃষ্ণগোপালকে স্বপ্ন দেখেন এবং কৃষ্ণঅষ্টম রচনা করতে আদিষ্ট হন। কথিত আছে যে, স্বপ্নে তিনি একটি মন্দিরের পাখাও পান। এখনও কৃষ্ণ অষ্টম প্রদর্শনের সময় মন্দিরের পাখা পরতে হয়। কৃষ্ণঅষ্টম সীতগোবিনদের অনুকরণে সংস্কৃতে রচিত হয়েছিল।

কেরালার নৃত্যনাট্যে সাহিত্যের এই প্রথম সংযোজন। এই নাটকটিকে রূপদান করতে মানবেদ উত্তর কোট্টায়ের রাজা, কুশলী অভিনেতা ও দুজন নান্দ্রী ব্রাহ্মণের সহায়তা লাভ করেছিলেন। এই নৃত্যনাট্য মন্দির প্রাঙ্গণে অনুষ্ঠিত হত বলে উদ্ভব ছাড়া কেউ যোগ দিতে পারতেন না। কিংবদন্তী প্রচলিত আছে যে, কথাকলি এই নাটক রচিত হয়েছিল বলে এর সংস্কার করা

উচিত নয়। এখনও পর্যন্ত এই সংস্কারের বশবর্তী হয়ে কৃষ্ণঅষ্টম অভিনীত হবার সময় অভিনেতাদের শিষ্টপুঙ্খ ধারণ করতে হয়।

কথিত আছে যে, একবার রাজা (জামুর্দিন) কৃষ্ণ অষ্টম অভিনয় করবার জন্তে কোটরাকারার রাজা ধর্মপূরণ কর্তৃক নিমন্ত্রিত হন। কিন্তু মানবেদ এই নিমন্ত্রণ প্রত্যাখ্যান করেন। এতে অপমানিত হুঁস রাজা শ্রীরামচন্দ্রের জন্ম থেকে সমস্ত জীবনের কার্যাবলী নিয়ে ‘রাম অষ্টম’ রচনা করেন। এই নাটকটিকে আট ভাগে বিভক্ত করা হয়েছিল এবং আটদিন ধরে এই নাটকটি অভিনীত হত। জনসাধারণের হ্রবিধার জন্তে ‘মালয়লম’ ভাষায় রচিত হয়েছিল। রামঅষ্টমের সাকল্যে উৎসাহিত হয়ে অনেক পণ্ডিত, কবি ও নাট্যকাররা নাটক রচনা করতে থাকেন। এই রামঅষ্টমই পরবর্তীকালে কথাকলিতে রূপান্তরিত হয়।

কৃষ্ণঅষ্টম ও রামঅষ্টমের তুলনামূলক আলোচনা—

কৃষ্ণঅষ্টম ও রামঅষ্টমের মধ্যে প্রভেদ এই যে, একটি (কৃষ্ণঅষ্টম) দৈবপ্রেরণায় রচিত হয়েছিল ও অপরটির (রামঅষ্টম) জন্ম অপমানের বহির্নিধি থেকে। একটি অভিজাত সম্প্রদায়ের জন্তে ও অপরটি জনসাধারণের জন্তে। একটির ভাষা প্রাচীন বার্জিত সংস্কৃত সাধুভাষা, অপরটি জনসাধারণের ব্যবহৃত মালয়লম ভাষা। কৃষ্ণঅষ্টমের বিবরণবস্ত্র শ্রীকৃষ্ণের জন্ম থেকে নীলাবসানের কাহিনী নিয়ে রচিত। রামঅষ্টমের বিবরণবস্ত্র শ্রীকৃষ্ণের অবতার শ্রীরামচন্দ্রের পূর্ণজীবনের রূপায়ণ। কৃষ্ণঅষ্টম এখনও পর্যন্ত শুকভানুর মন্দিরে অঙ্কীত হয়ে থাকে। রামঅষ্টমের প্রদর্শন হয় জনসাধারণের মধ্যে। কৃষ্ণঅষ্টমের অভিনয়রূপ কথাকলির মত সমৃদ্ধ ছিল না। এতে নৃত্যাংশের ওপর বেশী প্রাধান্য দেওয়া হত এবং এতে সমবেত বা ধ্বনুত্বের সমাবেশ ছিল। রামঅষ্টমে বাচিক অভিনয়ের প্রচলন ছিল। বাচিক অভিনয়ের সঙ্গে নৃত্য ও গীত প্রধান ভূমিকা গ্রহণ করেছিল। চরিত্রগুলিতে রূপ দেবার জন্তে মুখোশ ও কাঠের মুকুট ব্যবহার করা হত এবং পরবর্তীকালে মুখোশ ব্যবহার উঠে যায়। বাচিক অভিনয় সম্পূর্ণ বর্জিত হয় এবং পদ্যের সাহায্যে নৃত্যাভিনয়ের প্রচলন হয়। শুধু তাই নয়, সংস্কৃত নাটকের মত নায়ক—নারিকী ও অস্ত্রান্ত চরিত্রগুলির পরিচয় ও স্থায়ীভাবে বর্ণনা করার নিয়ম প্রবর্তিত হয়। কথাকলি নৃত্যে বাচিক অভিনয় সম্পূর্ণ বর্জিত হয় এবং পদ্যের সাহায্যে নৃত্যাভিনয়ের প্রচলন হয়।

কেরালার রাজাদের কলাপ্রীতি—কেরালার রাজারা কলাপ্রীতির নিদর্শনস্বরূপ বহু নৃত্যনাট্য রচনা করেছেন। ১৬৬৫ খৃষ্টাব্দে কোট্টিরমের রাজা থম্পুরণ রাজ্যলাভ করে ১৭৫৩ খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত রাজত্ব করেন। এর ভেতর তিনি ‘বকবধ’, ‘জিহিরাবধ’, ‘কালকের বধ’ ও ‘কল্যানসৌগন্ধী’ নামে চারটি নাটক রচনা করেছিলেন। ইনি স্বয়ং অভিনেতা ও নর্তক ছিলেন। জিবাঙ্গুরের রাজা কার্তিক থিরুমলের প্রকৃত নাম ছিল বলরাম বর্মা। ইনি সংস্কৃতে একটি পুস্তক রচনা করেন। এর নাম ‘বলরাম ভরতম’। এ ছাড়া তিনি সাতটি নাটক রচনা করেন। অষ্টমী থিরুমল চারটি নাটক লেখেন। এট চারটি নাটক হচ্ছে ‘পুতনা যোদ্ধম’, ‘অথরীষ চরিতম্’, ‘পুণ্ডরীক বধম’ ও ‘কল্লিনী স্বরস্বরম্’। ১৮১৩—১৮৪৭ খৃষ্টাব্দে জিবাঙ্গুরের রাজা থিরুমল রাম বর্মা নৃত্যনাট্যের অন্ত্রে ৭৫টি পদ-রচনা করেন। এঁর সমসাময়িক কবি ইয়িন্নাম্মান থাম্পি তিনটি মনোজ্ঞ নাটক রচনা করেন। এগুলি হচ্ছে ‘কীচকবধম’, ‘দক্ষবজ্রম’ ও ‘উত্তরাশ্বরস্বরম’। এঁর সুযোগ্য কন্যাও কয়েকটি নাটক রচনা করেন। এগুলির নাম হচ্ছে ‘শ্রীমতি স্বরস্বরম’, ‘পাবর্তী স্বরস্বরম’ ‘মিঙ্গলাহা যোদ্ধম’ ইত্যাদি। জিবাঙ্গুরের মহারাজা উথরাম থিরুমল কথাকলি নৃত্যের উন্নতির জন্যে সর্বাঙ্গীন চেষ্টা করেছিলেন।

কথাকলি নৃত্যানুষ্ঠান পদ্ধতি—কথাকলি নৃত্যনাট্য মন্দির প্রাঙ্গণে অথবা কোন গৃহাঙ্গণের মুক্ত স্থানে অভিনীত হয়ে থাকে। লতাপাতা ও ফুল দিয়ে মণ্ডপটিকে সজ্জিত করা হয়। নৃত্যাহুষ্ঠানের অন্ত কোন পৃথক মঞ্চ থাকে না। মণ্ডপের ভেতর একটি স্থান নির্দিষ্ট করা হয় এবং সেখানে মাদুর বিছান হয়। এই মাদুরের ওপর অভিনয়ের ব্যবস্থা হয় এবং এর চারপাশে উন্মুক্ত আকাশের নীচে দর্শকরা আসন গ্রহণ করেন। অভিনয়ের জন্যে নির্দিষ্টস্থানে একটি মাত্র প্রদীপ প্রজ্জ্বলিত থাকে। দিবা অবসানে ‘চেণ্ডা’ ও ‘মন্ডলমের’ গুরু গভীর আওয়ার প্রাণের দূর দূর প্রান্তে কথাকলি নৃত্যাহুষ্ঠানের বার্তা ঘোষণা করে। একে ‘কেলিকুত্তু’ বলা হয়। রাজি ৮-৩০ টার সময় গুরু গভীর বাস্তবঙ্গের সঙ্গে নৃত্যাহুষ্ঠান শুরু হয়। নৃত্যাহুষ্ঠানের প্রথমে ‘চেণ্ডা’ ‘মন্ডলম’ প্রভৃতি ভক্তবাদের অহুষ্ঠান হয়। একে ‘তচ্চ মন্ডলম’ বলা হয়। এর পর দুজন পুরুষ একটি ত্রিকোণা পর্দা নিয়ে মঞ্চে উপস্থিত হন। এই পর্দাটি সাধারণতঃ ১২ ফুট দীর্ঘ এবং ৮ ফুট প্রস্থ হয়ে থাকে। কাপড়টির ওপর একটি প্রস্তুতিত পদ্ম অঙ্কিত থাকে

এবং কাপড়টিও বিচিত্র রঙের হয়। একে 'তিরশিলা' বলে। এর পেছনে দুজন নৃত্যশিল্পী 'টোডরম' নৃত্য করেন। 'টোডরম' হচ্ছে দেবতাদের প্রাণভিক্ষক নৃত্য। এতে দেবতাদের বন্দনা করা হয়ে থাকে। এরপর 'পুকপ্লাড' অঙ্কীত হয়। পুকপ্লাডের অর্থ হচ্ছে 'প্রবেশ' বা 'প্রস্তাবনা'। এতে 'পচ্চা' চরিত্ররা নৃত্য প্রদর্শন করেন। উত্তম চরিত্রগুলিই 'পচ্চা' নামে অভিহিত হয়। 'পুকপ্লাড' অথবা প্রস্তাবনার দ্বারা নৃত্যনাট্যের আরম্ভ হয়। 'চেণা', 'মফলম', 'শম্বাভ' প্রভৃতির সঙ্গে পর্যাটিকে অর্থনৈতিক করা হয়। পচ্চা চরিত্রের হুপাশে দুজন ময়ূরগন্ধারী ও দুজন চামরধারী থাকেন। এর পর ক্র, চক্, ও অঙ্গপ্রত্যঙ্গের সঞ্চালন আরম্ভ হয়। পুকপ্লাডের পর গীতগোবিন্দ থেকে যে গান করা হয় তাকে 'মঞ্জুরা' বলা হয়। পরবর্তী অংশ মেলাপদ্যে বাদকরা তাঁদের চাতুর্য প্রদর্শন করেন। অর্থাৎ মফলমে শুভবাণ্ড করা হয়। প্রথম দৃষ্টে সাধারণতঃ নায়ক নায়িকার প্রেমের দৃষ্ট থাকে। এই দৃষ্টে নায়ক নায়িকার পরিচয় দেওয়া হয়।

কথাকলি নৃত্যনাট্যে নায়ক প্রতিনায়কের চরিত্রগুলি তাদের চরিত্র গুণোচিত বৈশিষ্ট্য নিয়ে প্রকাশ পায়। অহকারে, গর্বে, ঐশ্বর্যে, মান অভিমানে এই চরিত্রগুলি মহিমাম্বিত হয়ে ওঠে। এইভাবে নিজের প্রতাপ প্রকাশ করাকে 'তিরনোঙ্' বলা হয়। কোন অঙ্গহার আরম্ভ হবার আগে 'মুখজ' অভিনয়ের প্রাধান্য থাকে। যখন কোন বস্তু পৃথকপৃথকভাবে নিরীক্ষণ করা হয়, তাকে 'নোকিকালুকা' বলা হয়। কথাকলি নৃত্যনাট্যে যুদ্ধের দৃষ্টটি বিশেষ আকর্ষণীয় হয়। যুদ্ধের পূর্বপ্রস্তুতি হিসেবে সমরারোজনকে 'পডপুরমড' বলা হয়। পরস্পর যুদ্ধে আহ্বান করাকে 'শোরভিলি' বলা হয়। রক্তপাতের দৃষ্টকে 'নিমম', বলা হয়। উদাহরণস্বরূপ শূর্ণনখার নাসিকা কর্তন, হুশাসনের রক্তপান ইত্যাদির উল্লেখ করা যেতে পারে।

কথাকলি নৃত্যনাট্যে প্রণয়ের দৃষ্টে লাভনৃত্যের প্রয়োগ হয়ে থাকে। এই লাভ নৃত্যের অন্তর্গত হচ্ছে 'সারি' ও 'হুমি'। উভানে নায়ক নায়িকার প্রেমের দৃষ্ট নৃত্যে অভিনীত হলে তাকে 'সারি' নৃত্য বলে। নৃত্যনাট্যের ভেতর রাজ-দরবারের দৃষ্টও থাকে। এই রাজদরবারে অঙ্কীত নৃত্যকে 'হুমি' বলা হয়। এতে রাজার বশোপান করা হয় এবং চার বা তার বেশী নর্তকী এতে অংশ গ্রহণ ও করতে পারে।

‘কলাস’ শব্দটি সঙ্গীতরত্নাকরে পাওয়া যায়। এর সম্বন্ধে বিস্তারিত আলোচনা পূর্বে করেছি। এর সঙ্গে কথাকলি কলাসমের প্রভেদ আছে। পদমের প্রত্যেকটি শব্দের শেষে বিভিন্ন ছন্দের তিহাইকে কলাসম বলা হয়। বিভিন্ন তালে নির্দিষ্ট সংখ্যার ‘কলাসম’ থাকে। বিলম্বিত ময়ের সঙ্গে নৃত্য করাকে ‘পরিজুঅষ্টম’ বলা হয়।

কথাকলি নৃত্যে দুইকম পদম্ গান করা হয়—শূদার পদম্ ও মূর্গীর পদম্। শূদার পদমে গান মধ্যমারে গীত হয় এবং মূর্গীর পদমে গান ঙ্গতলরে গীত হয়। পদাভিনয়ের তিনটি ভাগ থাকে—এলাকিরাষ্টম, চুল্লিরাষ্টম ও কুড়িরাষ্টম।

এলাকিরাষ্টম—এতে কোন গীত থাকে না। শুধুমাত্র ‘বন’ বাঙের সঙ্গে নৃত্য করতে হয়। এতে শিল্পীর নৃত্যচাতুর্ষ প্রদর্শনের সম্পূর্ণ স্বাধীনতা থাকে।

চুল্লিরাষ্টম—এই অংশে সঙ্গীতের প্রয়োগ থাকে।

কুড়িরাষ্টম—পদমের ভেতর ছুটি চরিত্রের কথোপকথন থাকলে তাকে ‘কুড়িরাষ্টম’ বলে।

কথাকলি নৃত্যে দুজন গায়ক থাকেন। যিনি মূখ্য গায়ক তাঁকে ‘পদ্মানি’ বলা হয়। যিনি মূখ্য গায়ককে সহযোগিতা করেন তাঁকে ‘গাংগরী’ বলা হয়। এঁদের সঙ্গে বাস্তবদ্বী থাকেন। এঁরা বৃহৎ গড়, চেঙা, মৃদঙ্গ ও করতাল প্রভৃতি দ্বারা নৃত্যের সহযোগিতা করেন।

কথাকলি নৃত্যশিল্পীদের মধ্যে বলি অধিকন নান্দুদ্রী, কুঙ্কর পানিকর, নলন্ড্রি, বেচুর রমণ শিল্পী, কাভালাপ্পারা, নারায়ণ নারায়, শঙ্কর নান্দুদ্রী প্রভৃতির নাম তাঁদের শিল্পচাতুর্ষের সঙ্গে অমর হয়ে আছে। দ্বারা এখনও জীবদ্দশায় এই নৃত্যকলার সেবা করছেন তাঁদের মধ্যে কুঙ্কর, রাবণি মেনন ও পারিকরের নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। ত্রিগোপীনাথের নামও স্মরণীয়। সাগরপারের শিল্পী রাগিনীদেবী এই নৃত্যকলার বিশেষ আকৃষ্ট হয়ে এই নৃত্যকলা শিক্ষা করেন। ইনি গোপীনাথের নৃত্যচাতুর্ধানে অংশ গ্রহণ করেছিলেন। কথাকলি নৃত্যশিল্পীদের তেতর অনেকে বাংলাদেশে এসে বস অর্জন করেছেন। এঁদের ভেতর কেলু নারায়, গোবিন্দ কুটি, বালক্ক মেনন, শিবশঙ্কর, গোপাল শিল্পী প্রভৃতির নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য।

কথাকলি নৃত্যে মূত্রার প্রয়োগ বেশী। প্রায় চারশ’ মূত্রার প্রয়োগ আছে। সংযুত ও অসংযুত মূত্রা প্রয়োগের সঙ্গে মিশ্র মূত্রার ব্যবহারও

হয়ে থাকে। মুদ্রা দুহাতে করতে হয়। কিন্তু দু হাতে একই রকম মুদ্রার ব্যবহার না হয়ে ভিন্ন ভিন্ন মুদ্রা ব্যবহৃত হয়। একে মিশ্র বলা হয়। মুদ্রার অত্যধিক ব্যবহারে অনেক সময় গতি রুদ্ধ হয়। ধীরে নূতন মুদ্রার প্রয়োগ সম্বন্ধে বিশেষজ্ঞ নন, অথবা ধীরে মালবলম্ভ ভাষার অর্থ হ্রাসজনক করতে পারেন না, তাঁদের কাছে এই মুদ্রার অতিরিক্ত প্রয়োগে নূতন ভাষাক্রান্ত হয়ে ওঠে।

লোকনৃত্য



“সোমান সোমান চগরে ভাই জোরে চালাও হাত ।
আগল দীঘল সাঝাল কইয়া শক্তে বাইন্দো পাত ।”

লোকনৃত্য

ভারতবর্ষের বিভিন্ন অঞ্চলে প্রচলিত কতরকমের যে বর্ণীভ্য লোকনৃত্য আছে তার হিসেব রাখা দুষ্কর। ভারত স্বাধীন হবার পর ভারত সরকারের চেষ্টায় লোকনৃত্য পুনরুজ্জীবিত হয়ে উঠেছে। স্বাধীনতার পূর্বে লোকনৃত্য শহরের লোকের লোকচক্র অস্তরালে ছিল। কিন্তু স্বাধীনতার পর থেকে জনসমাজে লোকনৃত্য সম্বন্ধে একটি চেতনাবোধ দেখা দিয়েছে, দেশীয় সংস্কৃতির ওপর একটি সমন্বয়বোধ জেগেছে, স্বদেশ ও স্বজাতিকে জানবার ও চিনবার একটি অদম্য স্পৃহাও জাগ্রত হয়েছে। বার কলে উত্তরের হিমালয় থেকে দক্ষিণে কুমারিকা অভয়ীপ পর্বত জানা, অজানা সকল জাতি ভারতের বেদীতলে সংস্কৃতির অর্থা সাম্রাজ্যে এনেছে।

আদিমযুগে মানুষের আবির্ভাব থেকে আধুনিক যুগ পর্বন্ত সামাজিক বিবর্তনের বিভিন্ন স্তর রয়েছে। বিভিন্ন স্তরে সমাজের বিবর্তন হয়েছে এবং ধীরে ধীরে সমাজ অগ্রগতির পথে অগ্রসর হয়েছে। সমাজের এই বিবর্তনের ভেতর দিয়ে লোকসংস্কৃতির প্রবাহ কল্পধারার মত প্রবাহিত হয়ে জাতির জীবনতন্ত্রকে রূপসিদ্ধি করে রেখেছে। এই লোকসংস্কৃতি ফুলে কলে পল্লবিত হয়ে সমাজের আর্থিক, নৈতিক, ধর্মীয় ও সামরিক রীতির সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে জড়িত হয়ে রয়েছে। সেইজন্তে আমরা দেখতে পাই সামাজিক উৎসবে অথবা কোন ধর্মীয় অহুতানে নৃত্য করবার প্রথা রয়েছে। লোক নৃত্য একক নৃত্য নয়, সংহত সমাজের নৃত্য। যখন গ্রামের দেবতা কষ্ট হন, তখন সেই ক্রোধের কল ব্যক্তিগত কারোর ওপর আশঙ্কা করা হয় না। তখন তা সকল গ্রামবাসীর শকার কারণ হয়ে ওঠে। দেবতা কোন একজন বিশেষ গ্রামবাসীর নন। তিনি গ্রামের দেবতা। গ্রামের ভাল মন্দ তাঁর কৃপাদৃষ্টির ওপর নির্ভর করে বলে গ্রামবাসীরা মনে করেন। সেইজন্তে লোকনৃত্যের কোন অহুতান ব্যক্তিবিশেষের নয়। এতে প্রত্যেকেই বোগদান করতে পারেন। এই বোগদান পরোক্ষ বা প্রত্যক্ষভাবে হয়ে থাকে। সকলে যদি নাচ পানে বোগদান নাও করতে পারেন,

তাহলে সঙ্গদান করেন। এই সঙ্গদানের অর্থ হচ্ছে যে নিজের আনন্দ অথবা বিবাদকে সকলের মধ্যে বণ্টন করে দেওয়া। সেইজন্মে শীতের শেষে কসল কাটা শেষ হ'লে বসন্তের সমাগমে হোলি উৎসবে, অথবা বর্ষার আবির্ভাবে সমবেতভাবে নাচ-গানের দ্বারা আনন্দ প্রকাশ করা হয়ে থাকে। এ ছাড়া অনাবৃষ্টির সময়, দুর্ভিক্ষের সময়, মহামারীর সময় সমবেতভাবে নাচগানের দ্বারা দেবতাকে প্রার্থনা জানাবার রীতিও আছে। হুতরাং লোকনৃত্যে কারোয় ব্যক্তিগত প্রতিভা প্রকাশের অবকাশ নেই। এতে শিকার আভিজাত্য নেই, নাট্যশাস্ত্রের চুলচেরা বিচার নেই, রক্তক্ষয়ও প্রয়োজন হয় না। এ হচ্ছে স্বাভাবিক আনন্দের স্বতঃস্ফূর্ত প্রকাশ। এতে জাতি-বর্ণ নির্বিশেষে সকলেই যোগদান করতে পারেন। যদিও লোকনৃত্য শাস্ত্রীয় নৃত্যের জনক, তবুও শাস্ত্র মানবার কোন নিয়ম এতে নেই। বিচ্ছিন্নকে একত্বজে গাঁথবার শক্তি এর প্রবল। এই লোকনৃত্যের জন্মে বিশেষ শিকার দরকার হয় না, বংশ পরম্পরায় প্রচলিত হয়ে থাকে।

লোকসংস্কৃতিতে পুরোনোর মধ্যে নতুনের বিকাশ হয়েছে। প্রাচীর উপজাতি ও আদিবাসিদের সংস্কৃতির সঙ্গে সভ্যতর সংস্কৃতির মিলন হয়েছে। এই মিলিত সংস্কৃতি হচ্ছে লোকসংস্কৃতি। আদিবাসিদের সংস্কৃতি আদি ও অকৃত্রিম রয়ে গিয়েছে। কারণ এর মধ্যে কোন বাইরের সংস্কৃতি এসে বেশে নি। তবে আদিবাসিদের সংস্কৃতি প্রায় লুপ্ত হতে চলেছে। এর একটি কারণ আছে। সাধারণতঃ দেখা যায় লোকসংস্কৃতি নিজের মধ্যে আবদ্ধ থাকে না। নদীর স্রোতের মত কুল ভাসিয়ে চলে। নিজের আবর্তের মধ্যে বাইরের সব কিছু টেনে নেয়। কিন্তু বার স্রোত রুদ্ধ তা ধীরে ধীরে শুকিয়ে বার। আদিবাসিদের সংস্কৃতি বাইরের সবকু স্পর্শকে বাঁচিয়ে চলে, হুঁরে ঠেলে দেয়; তাই তার গতিও রূপ হয়ে এসেছে। এখানে একটি কথা স্মরণ রাখতে হবে যে, লোকনৃত্য বা লোকসংস্কৃতি ও আদিবাসিদের নৃত্য বা আদি সংস্কৃতির মধ্যে অনেক সাদৃশ্য থাকলেও একটি ব্যবধান আছে।

লোকনৃত্যকে কয়েকটি ভাগে ভাগ করা যেতে পারে, যথা—সামাজিক নৃত্য ধর্মীয় নৃত্য ও সাময়িক নৃত্য। বিবাহ বাসরে ও আনন্দোৎসবে অঙ্গীভ নাচগুলিকে সামাজিক নৃত্য বলা যেতে পারে। বর্ষকে কেন্দ্র করে যে সব নৃত্য হয়, তাকে ধর্মীয় নৃত্য বলা হয়। বাংলার গাজন, বাউল প্রভৃতি এই জাতীয়

নাচ। লাঠি নৃত্য তরবারী নৃত্য, ঢাল নৃত্য প্রভৃতিকে সামরিক নৃত্যের মধ্যে গণ্য করা হয়।

সামরিক নৃত্যের উৎপত্তি অমিদার ও রাজা মহারাজদের সময় থেকে। পূর্বে রাজা ও অমিদাররা নিজেদের রাজত্ব রক্ষা করবার জন্তে লাঠিয়াল অথবা অস্ত্রবিদদের অর্থ দিয়ে পোষণ করতেন। এরা অবসর সময় নিজেদের স্বাস্থ্য রক্ষার জন্তে নাচ গানের মধ্যে দিয়ে নানারকম ব্যায়াম করত। এইভাবে লোকনৃত্যে সামরিক কসরৎ প্রবেশ করে। সমবেতভাবে অভ্যাসের জন্তে একটি ছন্দের প্রয়োজন হয়। এই ছন্দে সমতা রাখবার জন্তে বাজনার প্রয়োজন হয়। বাস্তবিক হিসেবে সাধারণতঃ ঢাক, ঢোল, কঁাসর প্রভৃতির ব্যবহার হয়। রৌদ্ররস ও বীররস প্রকাশের জন্তে মুখে নানারকম আওরাজ করবার প্রথাও আছে।

পশ্চিমবঙ্গে পুরুষদের নাচের ভেতর একটি বলিষ্ঠ ও দৃঢ় ভাব আছে। নাচের ভেতর শরীরের ওপরের অংশের বলিষ্ঠ প্রয়োগ হয়ে থাকে। বাস্তবিকের ভেতর বিশেষ করে ঢাক, ঢোল, কঁাসর, ঘণ্টা প্রভৃতি থাকে। কখনও কখনও বেণুর ব্যবহারও হয়ে থাকে। স্ত্রীদের নৃত্যে শরীরের নিম্নাংশ বেশী আলোচিত হয়ে থাকে।

পশ্চিমবাংলার লোকনৃত্যের ভেতর উল্লেখযোগ্য হচ্ছে রাইবেশে, ঢালী, কাঠি, জারী, ভাজো, ঘাটু, ঘাটওয়ানো, মনসাভাসান, বাউল ইত্যাদি।

রাইবেশে—‘রাইবেশে’ নাচ সাধারণতঃ বীরভূম জেলার রাজনগর এবং তার পার্শ্ববর্তী অঞ্চলে ‘ভল্ল’ জাতির মধ্যে প্রচলিত ছিল। ‘ভল্ল’ শব্দটির অর্থ হচ্ছে বল্লম জাতীয় অস্ত্র। পুরাকালে সৈন্যদের রাইবেশে বলা হত। রাইবেশে সৈন্যরা সাধারণতঃ নিয়বর্ণ ও নিগীড়িত শ্রেণী থেকে আসতেন। এঁরাই নৃত্য করতেন। এই নাচে মুখে হাত দিয়ে আওরাজ করতে করতে অংশ গ্রহণকারীরা লোক দিয়ে রক্তহলে এসে উপস্থিত হন। ঢাকের তালে তালে কাঁধ ও বক্ষঃস্থল কাঁকি দিতে দিতে তারা নৃত্য শুরু করেন। তারপর নৃত্যের গতি বুদ্ধি পেতে থাকে, এবং সর্বশেষে দৈহিক কসরৎ শুরু হয়।

ঢালী—ঢালী শব্দটি থেকে বোঝা যায় যে, এটি সামরিক নাচ। ঢাল সাধারণতঃ যুদ্ধের সময় ব্যবহৃত হয় এবং ধারা এই ঢাল ব্যবহার করেন তাঁদের ‘ঢালী’ বলা হয়। বারো ভুঁইয়ার এক ভুঁইয়া প্রতাপাদিত্য বাহাদুর হাজার ‘ঢালী’ সৈন্য

রেখেছিলেন। সকল বর্ণ থেকে ‘চালী’ সংগ্রহ করা হত। এমনকি ব্রাহ্মণ শ্রেণী থেকেও সংগ্রহ করা হত। চালী নৃত্যশিল্পীরা বেতের চাল ব্যবহার করেন। এই চালের ব্যাস ৮ থেকে ১৮ ইঞ্চি পর্যন্ত হয়। এঁরা উঁচু করে মালকোচা মেয়ে কাপড় পরেন। এক পায়ে ঘুড়ু পরেন। সাধারণতঃ মহরম বা বিবাহোৎসবে চালী নৃত্য হয়ে থাকে। চালীদের মধ্যে অধিকাংশ মুসলমান অথবা নমঃশুত্র। প্রথমে নৃত্যশিল্পীদের যিনি প্রধান তিনি নৃত্যবাসরের মধ্য স্থলে এসে দাঁড়ান এবং গোড়ালির ওপর দাঁড়িয়ে সম্পূর্ণ ঘুরে যান। তার পর বাম হাতে মাটি নিয়ে মন্ত্র উচ্চারণ করতে থাকেন। মন্ত্র উচ্চারণের উদ্দেশ্য হচ্ছে যে, মা ধরিজী যেন তাঁদের শত্রুপক্ষ থেকে রক্ষা করেন। এর পর দল-প্রধান অস্ত্রাস্ত্র সভাদের জন্তে অপেক্ষা করেন। অস্ত্রাস্ত্র সভারা একের পর এক শ্রেণীবদ্ধভাবে হাতে চাল ও কাঠি নিয়ে রক্তভূমিতে প্রবেশ করেন। এঁদের সকলের কপালে মন্ত্রপূত মাটি দিয়ে অরটীকা এঁকে দেন। এঁরা নৃত্য আরম্ভ করবার পূর্বে সমস্ত রক্তভূমি পরিদ্রষ্ট করেন। এক একটি কোণ যখন অতিক্রম করেন তখন মাথার ওপর লাঠি ঘুরিয়ে দিকপালদের প্রণাম জানান। মঙ্গলাচরণ সমাধা হবার পর ই ই ই শব্দ করতে করতে ছুটে এসে গোলাকারে দাঁড়ান এবং চাল ও কাঠি ভূমিতে রেখে ডান হাঁটু ভূমিতে স্পর্শ করে বাম পা পেছনদিকে সোজা করে এবং বাম হাত পিঠের ওপর রেখে মুখে শব্দ করেন। দ্বিতীয়বারে পা এবং দিক পরিবর্তন করে আবার ওইরকম করেন। এরপর দাঁড়িয়ে ব্যারামের সঙ্গে পরস্পরের সঙ্গে কাঠিতে আঘাত করেন। শেষ অংশে তাওব নাচের মাধ্যমে ভীষণ যুদ্ধ হয়। যুদ্ধের শেষে রক্তভূমি দৌড়িয়ে অতিক্রম করে শিল্পীরা বিদায় নেন।

কাঠি—সাধারণতঃ বেহারা ও বাগ্দী শ্রেণীভুক্ত নর্তকরা এই নৃত্য করেন। মালকোচা মেয়ে কাপড় পরে খালি গায়ে এই নৃত্য করা হয়ে থাকে। এই নৃত্যে বাস্তবিক হিসেবে মাঠল ব্যবহার করা হয়ে থাকে। দেড়হাত লম্বা লাঠি নিয়ে ৪ থেকে ৮ জন নৃত্যশিল্পী গোলাকারে দাঁড়িয়ে নৃত্য শুরু করেন। এঁরা ঘড়ির কাঁটার বিপরীত গতিতে গোল হয়ে ঘুরতে ঘুরতে দক্ষিণ ও বাম পাশে অবস্থিত জুড়িদের কাঠিতে আঘাত করেন। সঙ্গীতও ক্রমশঃ ক্রমতর হতে থাকে।

বাউল :—উপরোক্ত নাচগুলি সাময়িক নৃত্যের অন্তর্গত। ধর্মীয় নৃত্যের ভেতর বাউলকে গণ্য করা যেতে পারে। বাউল নৃত্য ও গান বাংলার

লোকনৃত্যের মধ্যে বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। বাউলরা বাস্তব হিসেবে আনন্দলহরী (গাবগুবাগুব), একতারা, করতালী, ডুবকী প্রভৃতি ব্যবহার করেন। পরিচ্ছদের মধ্যেও বিশেষত্ব আছে। সাধারণতঃ ঘুঁতি ও গেঁকরা রঙের আলখালা পরেন বাউলরা। এঁরা কোন জাতিভেদ মানেন না, কোন প্রতিমাপূজা করেন না বা মন্দিরে বান না। তাঁরা নিজের দেহকেই মন্দির মনে করে দেহতন্ত্রের গান করেন। তাঁরা মনে করেন তাঁদের দেহের মধ্যেই ভগবানের বাস এবং সেইজন্তেই সেই পরম আধারের সঙ্গে মিলবার তৃষ্ণা তাঁদের কোনকালেই শেষ হয় না। ভগবান তাঁর অতি নিকটে দেহের মধ্যেই রয়েছেন, কিন্তু তিনি তাঁর নাগাল পাচ্ছেন না, এবং এঁরা না পাওয়ার পাগলামি তাঁকে আরও পাগল করে তোলে। বাউলরা এই নাচগানের মধ্যে দিয়েই সেই পরম শক্তিমানকে পেতে চান। বাউলরা নিজেই এক হাতে বাজনা বাজিয়ে গান করেন ও নাচেন।

জারি—নৃত্যের উদ্দেশ্যে জারি নাচ করা হয়। পূর্ব মৈমনসিংহের ‘জারি’ নৃত্য বীর ও ককণ রসের অন্তর্ভুক্ত সংমিশ্রণ। এর বিষয়বস্তু হচ্ছে কারবালার যুদ্ধ কৃতান্ত। একজন মূল গায়নের অধীনে ২৫ থেকে ৩০ জন নর্তক পারে ঘুঙুর বেঁধে এবং হাতে কামাল নিয়ে এই নাচ করেন। সাধারণতঃ পূর্ববঙ্গের মুসলমানরা মহররের সময় এই নৃত্য করেন।

ঝুমুর—ঝুমুর নৃত্য সাধারণতঃ প্রেমসম্বলিত গানের সঙ্গে করা হয়। একক, দ্বৈত বা সমবেত ঝুমুর প্রভৃতি নানারকমের নৃত্য হয়ে থাকে। ঝুমুর নৃত্যে যারা অংশ গ্রহণ করেন তাঁরা সাধারণতঃ বাগ্দী, বাউড়ি ও ডোম জাতির অন্তর্গত। এই নৃত্যে বাস্তব হিসেবে ঢোল ও মাদল ব্যবহৃত হয়ে থাকে। একক ঝুমুর সাধারণতঃ তাড়ব পদ্ধতিতে করা হয়। দ্বৈত ঝুমুরে দুজন স্ত্রীলোক অংশ গ্রহণ করেন। এতে ঢোল বাজানো হয়ে থাকে। ‘কোরা’ ঝুমুরে কোরা শ্রেণীর অন্তর্গত মেয়েরা অংশ গ্রহণ করেন। মাটি খোঁড়া বা রাস্তা তৈরী করা এঁদের জীবিকা। সুতরাং এঁদের নাচ গানের মধ্যে দিয়েও জীবনধারণ পরিচর পাওয়া যায়।

এইগুলি বাংলার নিজস্ব লোকনৃত্য। এছাড়া কতকগুলি ভারতীয় লোক নৃত্যেরও পরিচর দেওয়া যেতে পারে।

তেরাতালি—এই নৃত্য খুব চিত্তাকর্ষক হয়ে থাকে। এতে দুই থেকে

তিনজন জীলোক শরীরের বিভিন্ন স্থানে মন্দির বাঁধেন। ওড়না দিয়ে মুখ ঢাকা থাকে এবং নৃত্যশিল্পী দাঁত দিয়ে তরবারি ধরে থাকেন। মাথার ওপর একটি বড় থাকে। গানের সঙ্গে বা ঢোলের সঙ্গে তাল মিলিয়ে বিভিন্ন ভঙ্গীতে নাচ শুরু হয়। লম্বা দ্রুততর হতে থাকে এবং শরীরের বিভিন্ন স্থানে মন্দির বাজিয়ে এঁরা নৃত্য করেন। সাধারণতঃ রাজস্থানে এই ধরনের লোকনৃত্যের প্রচলন আছে।

কাস্তি ঘোড়ী—বাঁশ ও কাগজের ঘোড়া তৈরী করে তার ভেতর ঢুকে তাসা ও ঢোলকের সঙ্গে নর্তকরা নাচেন। গুজরাট, রাজস্থান প্রভৃতি জায়গায় এই নৃত্যের প্রচলন আছে।

ঘুমর—রাজস্থানের 'ঘুমর' নৃত্য বিশেষ পরিচিতি লাভ করেছে। ঘুমর নৃত্য রাজস্থানের জীলোকেরাই করে থাকেন। রাজস্থানী যাগরা ও ওড়না পরে মেয়েরা গানের সঙ্গে ঘুরে ঘুরে ঘোমটা টেনে এই নৃত্য করেন।

ভাংরা—পাঞ্জাবের ভাংরা নৃত্য লোকনৃত্য হিসেবে বিশেষ প্রসিদ্ধি লাভ করেছে। এই উদ্ভাস নৃত্যে সাধারণতঃ পুরুষরা অংশ গ্রহণ করেন। অবশ্য এখন মেয়েরাও অংশ গ্রহণ করছেন। লুকী, কুতী ও জ্যাকেট পরে হাতে কমাল নিয়ে প্রাণপ্রাচুর্যে ভরপুর হয়ে এই নৃত্য উদ্ভাস অঙ্গভঙ্গীর সঙ্গে করা হয়।

গরবা—গুজরাটের লোকনৃত্যের মধ্যে গরবা বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। গরবা নৃত্য নবরাত্রির সময় অবা মাতার সম্মুখে করা হয়। অবা মাতা হচ্ছেন শক্তির আধার। রক্তক্ষমির মধ্যস্থলে শক্তির প্রতীক হিসেবে মঙ্গলদীপ রাখা হয়। মঙ্গলদীপটিকে ঘিরে নারীরা নৃত্য করেন গানের সঙ্গে। অনেক সময় বড়ায় মঙ্গলদীপটিকে রেখে মাথায় বড়ো নিয়েও নাচ হয়। এ ছাড়া হাতে তালি বাজিয়ে অথবা পরস্পর পরস্পরের কাঠিতে আঘাত করে নৃত্য করা হয়।

গোক্—মহারাষ্ট্রের লোকনৃত্যের মধ্যে গোক্‌নৃত্যের উল্লেখ করা যেতে পারে। এই নৃত্যে সাধারণতঃ নারীরা অংশ গ্রহণ করেন। কখনও কখনও পুরুষরাও অংশ নেন। কতকগুলি নানারঙের রেশমের দড়ি ওপরে আঁটার সঙ্গে হালকাভাবে বাঁধা থাকে। মেয়েরা দড়ির একপ্রান্ত বাঁধ হাতে ধরেন এবং অঙ্গ হাতে ছোট ছোট লাঠি নিয়ে পরস্পরের লাঠিতে আঘাত করে প্রত্যেকে প্রত্যেককে অভিক্রম করে ঘুরতে থাকেন। এই ভাবে দড়িগুলিতে

বিহুনী হয়ে যায় এবং একই পদ্ধতিতে উলটোদিকে ঘোরেন। তার কলে বিহুনী আবার খুলে যায়। এইভাবে নৃত্য করতে হয়।

কোলাকালি—কেরালার মুসলমানদের মধ্যে এই 'নৃত্যের প্রচলন আছে। বদিও মুসলমানরা এই নৃত্য করেন, তবুও এর গান হিন্দু দেবদেবীকে নিয়ে রচিত। নৃত্যমণ্ডপে একটি প্রদীপ রাখা হয়। প্রদীপের চারপাশে নর্তকরা গোল হয়ে বসে থাকেন এবং লাঠিগুলি মাটিতে স্পর্শ করা হয়। গানের সঙ্গে পরস্পর পরস্পরের লাঠিগুলি বাজাতে থাকেন এবং ক্রমশঃ উঠে দাঁড়ান, তারপর নাচ শুরু হয়। ক্রমশঃ ক্রমশঃ এর ছন্দ ক্রততর হতে থাকে। এক একটি নাচের পর প্রদীপের নীচে নর্তকরা প্রণতি জানান।

ভেলাকালি—এটি কেরালার সাময়িক নৃত্য। নায়াররাই এই নৃত্য করে থাকেন। জিবাকুরের পদ্মনাভ স্বামীর মন্দিরে কাঙ্ক্ষন চৈত্র মাসে এই নৃত্য করা হয়ে থাকে। এই নৃত্যে কুকক্ষেত্রের যুদ্ধের দৃশ্য দেখানো হয়। নর্তকরা কুকদের ভূমিকা অভিনয় করেন। কাঠের দ্বারা পাণ্ডবদের প্রতিবৃতি তৈরী করে মন্দিরে রাস্তার ধারে পুঁতে রাখা হয়। ড্রাম ও ভেরীবাঁজের সঙ্গে যুদ্ধ ঘোষণা করা হয়। প্রত্যেক নর্তকযোদ্ধার বাম হাতে একটি ঢাল ও ডান একটি লাঠি থাকে। সাদা লুকীর ওপর একটি লাল রঙের কাপড়ের টুকরো হাতে বাঁধা থাকে এবং মাথার লাল পাগড়ী থাকে। ধীরে ধীরে এর গতি ক্রততর হতে থাকে এবং তার সঙ্গে যুদ্ধের নানরকম কৌশল দেখানো হয়ে থাকে। শেষে কুকদের পলায়ন দেখিয়ে নৃত্য শেষ করা হয়।

খেরাস্ত্রটম—মালাবারে ভগবতী পূজার সময় এই নৃত্য করতে দেখা যায়। শক্তিরূপী কালী অথবা ভগবতীর অমুচরদের সাজ পরে জনসাধারণের সম্মুখে এই নৃত্য করা হয়। নর্তকরা সাজপোষাক পরে গ্রামের পূজাবাদী পরিক্রমণ করেন। তারপর তাঁরা যুগকার্ঠের সম্মুখে এলে ভক্তরা তাঁদের কাছে মুরগী প্রভৃতি পূজার বলি নিবেদন করেন। একটি ছুরির সাহায্যে বলির গলাটি কেটে কেলে দেহটি ফেরত দেওয়া হয়। এই সবকিছুই নৃত্যের তালে করতে হয়।

ডাঙ্গু—অন্ধপ্রদেশের 'ডাঙ্গু' নৃত্য বিশেষ উল্লেখযোগ্য। হরিজনরা চোলের সঙ্গে এই নৃত্য করে। পুরুষরা ঢোল বাজাতে থাকে এবং নর্তকীরা হাতে ঢাল দিয়ে তাদের অনুসরণ করে। এরা রত্নিন দাগরা ও ওড়না ব্যবহার

করে। গয়নার ভেতর কদম ফুলের মত কাপড়ের তৈরী বালা পরে। পুকুরা
ধুতি, ক্রককোট, ও পাগড়ী ব্যবহার করে।

লোকনৃত্যের ব্যবহার সম্বন্ধে পৃথিবীর সর্বত্রই একই মত পোষণ করা হয়।
তুখু মতের ঐক্যই নয়, নৃত্যের ভেতরও সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়। উদাহরণ-
স্বল্প তরবারি নৃত্যের কথা বলা যেতে পারে। তরবারি নৃত্য, কাঠি নৃত্য,
কমাল নৃত্য পৃথিবীর প্রায় সর্বত্রই প্রচলিত আছে। বিচার করলে দেখা যায় যে,
সকল দেশের লোকনৃত্যের ভেতর একটি পারস্পরিক যোগসূত্র রয়েছে বা
সকল দেশ ও জাতিতেই একনৃত্যে গাঁথতে পারে।

আধুনিক নৃত্যধারা



আধুনিক নৃত্যধারা

পটভূমিকা—নৃত্যের আধুনিক যুগ বলতে ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষভাগ থেকে বিংশ শতাব্দীর আধুনিক কাল পর্যন্ত নির্দেশ করা যেতে পারে। এই সময়ের মধ্যে কথক, কথাকলি, ভরতনাট্যম ও মণিপুরী নৃত্যের প্রকৃত সংস্কার করা হয়েছে। কিন্তু এগুলিকে আধুনিক নৃত্য বলা চলে না। এগুলি শাস্ত্রীয় নৃত্য। কিন্তু এগুলি আধুনিক যুগের উপযোগী করে সংস্কার করে নেওয়া হয়েছে এবং তার কলে পুরোন গীতি ছেড়ে তার মধ্যে আধুনিকতা এসেছে। এদের সংস্কার সাধন করা হলেও মূল নিহিত আছে পূর্ব যুগে। শুধু তাই নয় এদের একটি নির্দিষ্ট শাস্ত্র আছে।

আধুনিক নৃত্য কিন্তু শাস্ত্রীয় নৃত্যের বন্ধনকে মানে না। আধুনিক নৃত্যের কোন নির্দিষ্ট শাস্ত্র নেই। যুগোপযোগী রুচি, চিন্তাধারা ও দৃষ্টিভঙ্গী প্রকাশ পায় আধুনিক নৃত্যে। প্রাচীন বিষয়বস্তুও নতুনরূপে, নতুন পদ্ধতিতে (টেকনিক) প্রতিভাভ হয়ে ওঠে। নদী যেমন আপন খেরালে নতুন নতুন পথে বাঁক নেয়, তেমনি আধুনিক নৃত্যধারাও নতুন নতুন চিন্তাধারাকে স্থান দেয়।

প্রাক্ স্বাধীনতার যুগে আধুনিক নৃত্যই ভারতে ও ভারতের বাইরে ‘ওরিয়েণ্টাল’ বা প্রাচ্যনৃত্য বলে খ্যাত ছিল। আধুনিক নৃত্যের উদ্ভব হয়েছিল পশ্চিমবঙ্গে। বীথন ছেড়ার সাধনা ছিল রবীন্দ্রনাথের মধ্যে। রবীন্দ্রনাথ নৃত্যের সমস্ত শাস্ত্রকে ভেঙে এবং লোকনৃত্য, শাস্ত্রীয় নৃত্য এবং অজ্ঞাত সমস্ত নৃত্য থেকে মণিপুরী আহরণ করে তাঁর নৃত্যের ডালি সাঝালেন। তাঁর নৃত্যানাট্যগুলিকে রূপায় ও ভাবায় করে তোলবার জন্তে যে ধরনের নৃত্যের প্রয়োজন হয়েছিল এবং যা তাঁর ভাল লেগেছিল তাই তিনি গ্রহণ করেছিলেন। তিনি নৃত্যের কোন পদ্ধতি (টেকনিক) প্রবর্তন করতে চান নি। সেইজন্তে রবীন্দ্র নৃত্য বলতে কোন পদ্ধতি বা টেকনিক বোঝার না। যে কোন শাস্ত্রীয় নৃত্যও রবীন্দ্র নৃত্য করা যেতে পারে। রবীন্দ্র চিন্তাধারা, ভাব ও রূপ যে কোন নৃত্যে প্রকাশিত হতে পারে সুতরাং ‘রবীন্দ্রনৃত্য’ বলে কোন বিশেষ পদ্ধতির উল্লেখ করা যায় না।

প্রাক্‌বাহীনতার বাংলাদেশে কি ধরনের নৃত্যের প্রচলন ছিল অথবা মার্গ-নৃত্যের প্রচলন আদৌ ছিল কি না এই সকল প্রশ্নের উত্তর দিতে হলে বাংলাদেশের সংস্কৃতির ধারাবাহিক ইতিহাস পর্যালোচনা করা প্রয়োজন।

সাংস্কৃতিক ইতিহাস :- প্রাচীনকালে বাংলাদেশ আর্ষ-অধ্যবিত-অঞ্চল ছিল না। বেদের সাহিত্যভাগেও বাংলাদেশের নাম নেই। বাংলাদেশে এলে প্রাশস্তিত্বের ব্যবস্থা ছিল। এর শাস্ত্রীয় প্রমাণও আছে—

“অক-বক-কলিকেষু স্মরাষ্ট্র-মগধেষু চ।

তীর্থযাত্রাং বিনা গচ্ছন পুনঃ সংস্কারমর্হতি।”

বৈদিককালের পর অকদেশে আর্ষদের আগমন হয়। আর্ষদের পূর্বে বক, রাঢ় ও হুগল প্রভৃতি জাতি আর্ষের ছিল। এর পর আর্ষ সভ্যতা গুণ-বর্ধন বা বরেন্দ্রভূমিতে প্রসার লাভ করে। ঐতরের ব্রাহ্মণে অক, পুলিন্দ, শবর প্রভৃতি জাতি বা অজ্ঞাত জাতিদের সঙ্গে গুণ-দের উল্লেখও করা হয়েছে।

মৌর্যযুগের আরম্ভে আর্ষরা বকে ব্যাপকভাবে এসে বসতি স্থাপন করেন। তবে বরেন্দ্রভূমি ও রাঢ় অঞ্চলে ধারা বসতি স্থাপন করেন, তাঁদের অধিকাংশই জৈন ছিলেন। বকের পূর্বপ্রান্তে অনার্যজাতির প্রভাব বেশী ছিল এবং এই দেশটি দুর্গম ছিল বলে এই অঞ্চলে আর্ষপ্রভাব বহুদিন প্রতিহত ছিল। বরেন্দ্র ও রাঢ় অঞ্চলে জৈনদের পর বৌদ্ধদের আধিপত্য বিস্তৃতি লাভ করে। ৪৭৮ খ্রিষ্টাব্দ থেকে ৪৭৯ খ্রিষ্টাব্দের মধ্যে পাহাড়পুরের জুপ নির্মিত হয়। এই যুগে সঙ্গীতরতা নারী ও নরদের মূর্তি খোদিত আছে। জৈন ও বৌদ্ধদের মধ্যে সঙ্গীতের চর্চা কি রকম প্রবল ছিল তা আগে আলোচনা করেছি ‘নৃত্যের ইতিহাস’ অধ্যায়ে। বৌদ্ধমতাবলম্বী পাল রাজবংশ বাংলার রাজত্ব করে একে আর্ষভূমিতে পরিণত করেন। এই রাজবংশ ভাষ্করের বহু নিদর্শন রেখে গান। পালদের সময় থেকে বাংলাদেশে নতুন সংস্কৃতির সূচনা হল। এই সময় মার্গসঙ্গীতেরও প্রচলন হল। হুতরাং কিছুকালের জন্তে যে বাংলাদেশে মার্গসঙ্গীতের প্রচলন হয়েছিল সে বিষয় অল্পমান করা কঠিন নয়।

প্রাচীন গ্রন্থে নৃত্যের উল্লেখ—রাজতরঙ্গিনীতে আছে যে, ৭৬৫ খ্রিষ্টাব্দে গুণ-বর্ধন নগরে কান্দীররাজ জয়গীড় এসেছিলেন। সন্ধ্যাকালে তিনি হুগলবেলে মখন নগরে প্রবেশ করেন, তখন কার্তিকের মন্দিরে দেবদর্ভকী কমলার নৃত্য

নৈপুণ্য দেখে মুগ্ধ হন। এতে প্রমাণিত হয় যে, বাংলাদেশেও এককালে দেবদাসী প্রথা ও দেবদাসী নৃত্যের প্রচলন ছিল।

বাংলা সংস্কৃতির বার্ষিক ইতিহাস পাওয়া যায় 'সেন' রাজত্বকালে। খৃষ্টীয় ষাদশ শতাব্দীতে লক্ষ্মণ সেনের রাজত্বকালে কবি জয়দেবের আবির্ভাব হয়। জয়দেবের নীলাচলে পদ্মাবতী নামে এক নৃত্যকুশলা দেবদাসীকে বিবাহ করেন। কবিত আছে যে, পদ্মাবতী সঙ্গীতে নিপুণা এবং দেবদাসীদের মার্গ নৃত্যে বিশেষ পারদর্শিনী ছিলেন। লক্ষ্মণ সেনের রাজত্বকালে উদ্যাপতি ধর, ধোরী প্রভৃতি কবির বিশেষ খ্যাতি লাভ করেন। 'পবনদূত' রচয়িতা ধোরীর কাব্যে নৃত্যকুশলা গর্ভবক্তার নৃত্যের খ্যাতির উল্লেখ ছিল এবং তিনি লক্ষ্মণ সেনের প্রতি-আসক্ত ছিলেন। ১২০৫ খৃষ্টাব্দে মহামাওলিক শ্রীধর দাস সঙ্কলিত সঙ্কটিকর্ণামৃততেও নৃত্যের উল্লেখ আছে। রাজা লক্ষ্মণ সেন সঙ্গীতপ্রিয় এবং স্বয়ং সঙ্গীতজ্ঞ ছিলেন। এঁর পূর্বপুরুষরা কর্ণাটদেশের ব্রাহ্মণ ছিলেন। সঙ্গীতপ্রিয়তা এঁদের অঙ্গগত ছিল। এই সময় নট গাঙ্গোকেয় উল্লেখও আছে। সঙ্গীত, কাব্য প্রভৃতি আর্থভাষা সংক্রান্তে রচিত হত। এর থেকে অনুমান করা যায় যে, এক সময় মার্গ সঙ্গীতও প্রচলিত ছিল। কিন্তু একটা বিবরণ লক্ষ্য করবার মত যে, আর্থসংস্কৃতির সঙ্গে অনার্থ-সংস্কৃতিরও প্রচলন ছিল।

ষাদশ শতাব্দীর শেষে বাংলাদেশে তুর্কীদের আগমন হয়। এর পর বাংলাদেশে কিছুকাল অরাজকতা চলে। এই সময় বাংলার শিক্ষা ও সংস্কৃতিতে বিশদ ঘনিরে আসে। ধর্মও বিপর্যস্ত হয়ে পড়েছিল। যে আর্থ ও অনার্থ সংস্কৃতির মিলন বহু পূর্বেই শুরু হয়েছিল তা ক্রমশঃ পূর্ণতা লাভ করেছিল এই আক্রমণের পূর্বেই।

বাংলা সংস্কৃতির যুগে 'ইলিয়াস সাহী' বংশের প্রতিষ্ঠা হয়েছিল। এঁদের সময় থেকে বাংলাদেশে ব্যাপকভাবে শিল্প ও জ্ঞানের চর্চা শুরু হয়েছিল। বাংলার স্নায়ুখ্যাত রাজা ও তাঁর বিবর্তী পুত্র আলালুদ্দীন বিজোৎসাহী ও কলায়সিক ছিলেন। এঁর সময় রচিত কুতুবাল 'রাহায়েনে' নৃত্যশিল্পের উল্লেখ আছে। তাঁর রাজত্বকালে অর্থাৎ চতুর্দশ থেকে ষোড়শ শতাব্দীর ভেতর চর্চাপদগুলির ভেতর নৃত্যের উল্লেখও আছে। কিন্তু এই সব নৃত্যশিল্প অভিজাত সম্প্রদায়ের ভেতর প্রচলিত ছিল না।

মুসলমানদের আগমনে বাংলাদেশে বৌদ্ধধর্ম নির্মূল হল এবং ব্রাহ্মণ্যধর্মের

প্রভাব প্রদর্শিত হল বটে, কিন্তু বোধ, আর্ষ ও অনার্ষ দেবতার এক হয়ে গেলেন। এই সময় যে সকল গীতধর্মী বা নাট্যধর্মী কাব্য রচিত হতে লাগল, তা' মঙ্গলকাব্য নামে পরিচিত হ'ল। মঙ্গলকাব্য অর্থাৎ মনসা, চণ্ডী প্রভৃতির কাহিনী নৃত্য ও গীতের সঙ্গে অভিনীত হতে লাগল। গ্রামবাসীদের কাছে এই ধরনের নৃত্য ও গীত বিশেষ সমাদরের সঙ্গে গৃহীত হল। এই নৃত্যগীত গ্রামীণ সংস্কৃতিকে আশ্রয় করেছিল। এই সকল কাব্যে অনার্ষ দেবতার কখনও দেবতার বাহন হয়ে মানুষের অনিষ্টকারী হয়েছেন, কখনও বা আর্ষ দেবতারও অনার্ষ দেবতাদের মত কুরুত্ব ধারণ করে মানুষের ভাগ্য বিপর্যয় ঘটিয়েছেন। অবশেষে নানারকম প্রতিকূলভার ভেতর দিয়ে নিজেদের পুজো প্রতিষ্ঠিত করেছেন। এইভাবে আর্ষ ও অনার্ষ দেবতার মিলেমিশে এক হয়ে গিয়েছেন।

এর পর হোসেন শাহের রাজত্বকালে ঐচ্ছৈতন্ত্রদেবের আবির্ভাব হয় এবং সংস্কৃতি ও সাহিত্যে যুগান্তকারী পরিবর্তন আসে। এই সময় বাংলার কুটী কি রকম ছিল তা প্রফেসর ঈশ্বরকুমার সেনের উক্তিটি থেকে উদ্ধৃত করছি—“রামায়ণ কাহিনী, মঙ্গলচণ্ডী ও বিবহরির পাঁচালী এবং কৃষ্ণের বৃন্দাবন লীলা কাহিনী নৃত্য ও বাস্তব সহযোগে গীত হত। কালীদাসের গীত, শিবের গীত, দুর্গা ও লক্ষ্মীর গীত প্রতিদিনের কাজকর্মের মধ্যে আনন্দের যোগান দিত।” স্মৃতরাং দেখা যায়, এই ব্রতকথা, উপকথাগুলি গীত ও নৃত্যের মাধ্যমে প্রচার করা হত। কিন্তু মহাপ্রভুর আবির্ভাবে সংস্কৃতির ধারা পরিবর্তিত হ'ল। বৈষ্ণব সাহিত্যের সমাদর বৃদ্ধি পেল। সাহিত্যে, নৃত্যে ও গীতে একটি উচ্চতরের ভক্তিরসের ভাবধারা প্রবাহিত হতে লাগল। কীর্তনের সঙ্গে ভাবোন্মাদে নৃত্য করা হতে লাগল। ঐচ্ছৈতন্ত্রচরিতায়ুতে মহাপ্রভুর এই জাতীয় নৃত্যের বর্ণনা আছে।

১৫৫০ খৃষ্টাব্দে কৃষ্ণকীর্তনের রচনাকাল বলে অনুমান করা হয়। কৃষ্ণকীর্তন বাংলার একটি নিজস্ব নাট্যগীতি। নৃত্য, গীত ও অভিনয়ে কৃষ্ণকীর্তন চিরকালই বাঙ্গালীর অন্তর জয় করেছে। এর পর চণ্ডী কীর্তনের প্রবর্তন হয়। চণ্ডী কীর্তনেও নেচে অথবা অভিনয় করে গান করা হয়।

মহাপ্রভুর সময় থেকেই শিক্ষিত সমাজে 'মঙ্গল' সাহিত্যের প্রভাব কমতে লাগল। কিন্তু গ্রামে এর প্রভাব বিশেষ কমল না। অষ্টাদশ ও ঊনবিংশ শতাব্দীতে রচিত অনিচ্ছিত গ্রামবাসীদের মধ্যে দেহভঙ্গ শিকাবুলক

বাউল গানের প্রচলন হয়। বাউলরা পারে খুঁড় বেঁধে হাতে একতারা নিয়ে গান গাইতে গাইতে গ্রামের মাঠে ঘাটে ঘুরে বেড়ায়। হুতরাং বাংলাদেশে মার্গনৃত্যের গীতভূমি বলে দাবী করতে না পারলেও লোকসংস্কৃতিতে বাংলা গৌরবান্বিত।

অষ্টাদশ শতাব্দীর মধ্যভাগ থেকে বাংলাদেশে ভক্তিমূলক সঙ্গীতের সমাজ-রাস্তাভাবে আদিরসাত্মক সঙ্গীতের আবির্ভাব হল। ‘ঝুমুর,’ ‘খেমটা,’ আখড়াই প্রভৃতি এই শ্রেণীভুক্ত। সাধারণতঃ গ্রামের পেশাদারী নর্তকীরা এই নাচ নাচত। পরবর্তীকালে কীর্তন থেকে ‘পাচালী’ গানের উদ্ভব হল। এতে একজন পাত্র সাজসজ্জা করে গীতের সঙ্গে নৃত্য করে গীতের ভাবার্থ ব্যক্ত করতেন। এই ‘পাচালী’ থেকেই বাজা গানের সৃষ্টি হয়েছিল। পরবর্তীকালে বাজার নৃত্যের সংযোগ হয়েছিল। নৃত্যের অধিকাংশই কোন নির্দিষ্ট পদ্ধতিতে করা হত না। কখনও কখনও অভিনয় করে অথবা কখনও কখনও পারের তালের কসরৎ প্রদর্শিত হত।

ধনী অমিয়ার গৃহে বাইরের থেকে আমন্ত্রিত বাদ্যজ্ঞীরা এসে নৃত্য প্রদর্শন করতেন। তাঁরা অধিকাংশ কথকের আদিকে নাচতেন। এসব স্থানে জনসাধারণের প্রবেশ নিষেধ ছিল। এর ফলে শিক্ষিত সমাজ থেকে নাচ প্রায় অন্তর্হিত হ’ল এবং নাচ সম্বন্ধেও পুণীভূত স্বপ্না মাহুকের হৃদয়কে আচ্ছন্ন করে রাখল।

বিকল্প হিসেবে শিক্ষিত সমাজে থিয়েটারের উদ্ভব হল। প্রথমে মুষ্টিমেয় ধনী সম্প্রদায় থিয়েটারের নেশার মেতেছিলেন। কিন্তু জ্ঞানজ্ঞান থিয়েটারের সঙ্গে জনগণের সম্বন্ধ স্থাপিত হ’লে থিয়েটার জনসমাদর লাভ করে। থিয়েটারের ভেতরও সখীদের অথবা দেববালাদের নাচ থাকত। এই সময় বিখ্যাত নাট্যকার স্বর্গত কীরোদ প্রসাদ বিজ্ঞাবিনোদ নৃত্যধর্মী ‘আলিবাবা’ নাটক রচনা করেন।

আধুনিক যুগ ও রবীন্দ্রনাথ—১৯০২ খ্রিষ্টাব্দে বাংলার নৃত্যের ইতিহাসে একটি যুগান্তকারী পরিবর্তন আসে। নৃত্যের স্বপ্ন এই রকম অবহেলিত ও অসম্মানজনক অবস্থা, তখন পরিমার্জিত ও পরিমিত করে একে কবিত্বের রবীন্দ্রনাথ একটি সম্মানীয় পদে অধিষ্ঠিত করতে সচেষ্ট হলেন। রবীন্দ্রনাথ প্রাচীন নাট্যশাস্ত্রকারদের ব্যাকরণগত বিধিনিষেধের অর্গল ভাঙলেন বটে, কিন্তু

তিনি তাঁদের প্রবর্তিত আঙ্গিক ভাবাবহার সঙ্গে নিজস্ব মৌলিক দৃষ্টিভঙ্গী সামঞ্জস্য করে নৃত্যের অভিনব রূপ দান করলেন। তাই তাঁর কণ্ঠে শ্রুত হল —

“নৃত্যের তালে তালে নটরাজ, ঘূচাও সকল বন্ধ হে।”

বর্ষাযুগে তাঁর রচিত গানগুলির সঙ্গে নৃত্যের সংযোজন হ’ল। এটাই হচ্ছে নৃত্যের মাধ্যমে উন্নততর ভাব প্রকাশের প্রথম প্রচেষ্টা। এর পর নটর পূজার নৃত্যের ছন্দ ও প্রকাশভঙ্গী আরও সহজ ও স্বচ্ছ হয়ে উঠল। প্রতিমা দেবীর ভাষায় বলি—“সহজ ও স্নিগ্ধ তার গতি।” নৃত্যকে আরও উন্নততর করবার প্রচেষ্টা তখনও চলছিল। রবীন্দ্রনাথ ব্যাকরণের শৃঙ্খল ভেঙ্গে ফেললেন। যে দেশে যা দেখে তাঁর হৃদয় লেগেছে তিনি তাই স্বকোশলে প্রয়োগ করেছেন। ঋতুয়ুগে তিনি যবদেশীয় নৃত্য পদ্ধতির প্রয়োগ ও পোষাক পরিচ্ছদ ব্যবহার করেছেন। চিত্রাঙ্গদা নৃত্যনাট্য মণিপুরী নৃত্যের আধারে ও আঙ্গিকে রচিত হয়েছিল। কবিশঙ্কর এই মুহূর্ত, কোমল ও মলিত অকৃত্রিম মুগ্ধ মণিপুরী নৃত্যকেই বিশেষ পছন্দ করেছিলেন। মণিপুরী নৃত্যের অঙ্কুরণে রাবীন্দ্রিক নৃত্যে ‘মুখজ’ অভিনয় অপেক্ষা দেহরেখা ও ছন্দের ওপর বেশী প্রাধান্য দেওয়া হয়েছিল। রবীন্দ্রনাথ দক্ষিণভারতের কথাকলি নৃত্যের আঙ্গিক ও তালের ছন্দকেও গ্রহণ করেছিলেন। কিন্তু কথাকলি নৃত্যের মূত্রার বাহুল্যকেও তিনি বর্জন করেছিলেন। এই দুটি শাস্ত্রীয় নৃত্য পদ্ধতিই লোকনৃত্যের ভিত্তিতে রচিত। রবীন্দ্রনাথ ভরতনাট্যম ও কথককে অপাংক্ত্যের করে রেখেছিলেন। প্রতিমা দেবী বলেছেন—“চিত্রাঙ্গদা নৃত্যনাট্যে আমরা একটি জিনিস পুরাতন প্রথা অনুযায়ী গ্রহণ করিনি, সেটি হচ্ছে দক্ষিণী ও উত্তর ভারতীয় ঝাড় ও চোখের খেলা।” তাঁর মতে পুরাকালে যখন আরবী ও পারশী প্রভাব ভারতীয় সঙ্গীতের উপর ছায়াপাত করেছিল সেই সময় নাচের ওই চোখ ও ঝাড় নাড়ার ভঙ্গীও সঙ্গীতের মধ্যে দিয়ে আমাদের নৃত্যে এসে পড়েছিল, সেইসঙ্গে অন্ত কোন এদেশীয় লোকনৃত্যে এই ভঙ্গীগুলি চোখে পড়ে বলে জানি না।” কিন্তু এই কথাটি সম্পূর্ণভাবে যেনে নিতে বিধা হয়। কারণ ১ম খ্রীষ্টাব্দ থেকে রচিত বসন্তলি সঙ্গীতশাস্ত্রের কথা জানা গিয়েছে, তাতে আঙ্গিক অভিনয়ের ভেতর গ্রীবাভেদ, অঙ্গি, অঙ্গিপুট ও ক্রভেদের উল্লেখ আছে। হিন্দুশাস্ত্রের ভিত্তিতে রচিত সঙ্গীতশাস্ত্রগুলিতে ভারতীয় নৃত্যের ব্যাখ্যাই বিশদভাবে করা হয়েছে। হস্তরাং এগুলি বাইরের জিনিস হতে পারে না। অবশ্য আজকাল

শান্তিনিকেতনে কথাকলি নৃত্যের অধ্যাপকদের শিক্ষাধারায় এই বাধানিষেধ বিশেষভাবে অঙ্গুহত হয় না। ভরতনাট্যম ও কথকনৃত্যকে কবিগুরু গ্রহণ করেন নি। কারণ নৃত্যের তখন শৈশব অবস্থা। শৈশব অবস্থায় তাকে বিশেষ যত্নে পালন করা দরকার, যাতে কোন দূষিত বস্তু তার অনিষ্ট করতে না পারে। কাঙ্গা চারদিকে পঙ্কবেষ্টিত পঙ্কজের অবস্থার মত ভরতনাট্যম ও কথকের অবস্থা ছিল। কিন্তু আধুনিক কালে সেই সকল পঙ্কের অপসারণে মালিন্যমুক্ত পঙ্কজগুলি ক্রমশঃ সমাজে ব্যাপক সমাদর লাভ করেছে। স্বতরাং এখন রবীন্দ্র নৃত্যে এক প্রয়োগ দেখা যায়।

বাংলাদেশে নৃত্যনাট্যের থেকে বাচিক-অভিনয়ের বেশী প্রয়োগ ছিল। যাজ্ঞা বা থিয়েটারে বাচিক অভিনয়ের সঙ্গে নৃত্যের কিছু কিছু প্রচলন ছিল। তাই বলে নৃত্য মুখ্য ছিল না। রবীন্দ্রনাথ প্রথম চিত্রাঙ্গদা নাটকটিকে সম্পূর্ণভাবে নৃত্যের মাধ্যমে রূপ দিয়ে এক বিশ্বয় সৃষ্টি করেন। এতে তিনি ইউরোপীয় নৃত্যনাট্যের উন্নততর গ্রন্থনাপদ্ধতিকে গ্রহণ করেন। বাংলার নৃত্যের ইতিহাসে এটি একটি দৃঢ় পদক্ষেপ।

সমাজের বন্ধন ছিন্ন করে তিনি বাঙালী তরুণ তরুণীদের উপযুক্ত নৃত্য শিক্ষার ব্যবস্থা করেন এবং নৃত্যকে শিক্ষার অঙ্গ হিসেবে গ্রহণ করেন। শ্রীশান্তিদেব ঘোষ তাঁর রচনার লিখেছিলেন যে “রবীন্দ্রনাথ স্বয়ং নৃত্যশিল্পী ছিলেন না। শান্তিনিকেতনের ছাত্রছাত্রীদের শুধুমাত্র নৃত্যশিল্পী করে তোলাবার বাসনাও তাঁর ছিল না।” কিন্তু নৃত্যের ভেতর গৌন্দর্ধের সন্ধান তিনি পেয়েছিলেন। প্রাচীনকালে অস্ত্রাস্ত্র কলাবিদ্যার ভেতর নৃত্যকেও গণ্য করা হত। সেইজন্মে তিনি চেয়েছিলেন যে, অস্ত্রাস্ত্র কলাবিদ্যার সঙ্গে নৃত্যও শিক্ষিত সমাজে গৃহীত হয়ে শান্তির প্রলেপ লেপন করুক। তাঁর নৃত্যনাট্যগুলির ভেতর যে বিশ্বমানব বাণী ধ্বনিত হয়েছে তা শিক্ষিত সমাজে সাগ্রহে ও সমাদরে গৃহীত হয়েছে। ষায়া প্রথম রাবীন্দ্রিক নৃত্যে অংশ গ্রহণ করেছিলেন তাঁদের ভেতর নন্দিতা দেবী, শ্রীমতি ঠাকুর ও শান্তিদেব ঘোষের নাম সর্বাঙ্গে উল্লেখ করতে হয়।

এই সময় নৃত্যের অগ্ধতে ভারতের সর্বত্র প্রাণ চাকল্য দেখা দিয়েছিল। বিশেষ করে শিক্ষিত সমাজে নৃত্যের প্রচলনের অস্ত্র চেষ্টা চলতে লাগল। এই বিষয়ে আরও একজন পথিকৃৎ পথ দেখিয়েছিলেন। ইনি হচ্ছেন বিশ্ববিশ্রুত

নৃত্যশিল্পী উদয়শঙ্কর। উদয়শঙ্কর পাশ্চাত্যে গিয়ে প্রাচ্যের ঐশ্বৰ্যের ভাণ্ডার উন্মুক্ত করলেন। রূপসজ্জার, সঙ্গীতে, নৃত্যের আদিকে, যক্ষসজ্জার প্রাচ্যের ভাবধারা যেন মূর্ত হয়ে উঠল। ভারতের ভাষ্যে যেন প্রাণ সঞ্চার হ'ল। উদয়শঙ্কর স্বয়ং চিত্রশিল্পী ছিলেন বলে ভারতের চারুকলায় উৎসৃষ্টি কোথায় তা অল্পভব করতে পেরেছিলেন। তিনি মন্দির ও পাহাড়ের গুহাশিল্পের অঙ্কনরূপে পোষাক তৈরী করলেন। রামায়ণ, মহাভারত, পুরাণ প্রভৃতি থেকে বিষয়বস্তু গ্রহণ করে ভারতীয় ঐতিহ্যকে নৃত্যে সুপ্রতিষ্ঠিত করলেন। পাশ্চাত্য জগৎ এই নৃত্য দেখে মোহিত হ'ল এবং সেই যুগে এই ধরনের নৃত্য প্রাচ্য (oriental) নৃত্য বলে পরিচিত হ'ল। বিদেশীরা এতে যে কত আকৃষ্ট হয়েছিলেন ভারতীয় নৃত্যের প্রতি তা বিদেশী নর্তকীদের ভারতীয় নৃত্য শিক্ষার আগ্রহ দেখেই বুঝতে পারা যায়। বিদেশী নর্তকী এ্যানাপাবলোভা উদয়শঙ্করের নারীকা হয়ে রাধাকৃষ্ণ নৃত্যে অবতীর্ণ হন। বিদেশী নর্তকী রাগিনী দেবী গুরু গোপীনাথের সঙ্গে যুগে অনেকবার অবতীর্ণ হন এবং বহুদিন পর্যন্ত ভারতীয় নৃত্য শিক্ষা করেন। আমেরিকার নর্তকী ল্যামেরী ভারতে এসে সাত বছর ভারতীয় নৃত্য শিক্ষা করেন। উদয়শঙ্করের খ্যাতির মূলে বিদেশী নৃত্যশিল্পী সিম্কার দান অবশ্যই স্বীকার্য। এছাড়া জোহরা, উজারা, অমলাশঙ্কর, লক্ষ্মীশঙ্কর, দেবেশ্বরশঙ্কর ও রবিশঙ্করের নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। এককালে অনেক গুণী উদয়শঙ্করের নৃত্যবাসরকে মুগ্ধিত করেছিলেন। বিশ্ববিশ্রুত আল্লাউদ্দীন খাঁ সাহেবও তাঁর সম্প্রদায়ে যোগদান করেছিলেন। উদয়শঙ্করের নৃত্যে গীতের পরিবর্তে সমবেত যন্ত্রসঙ্গীতের প্রয়োগ হয়েছিল। এটাও একটি হৃগ্ৰাস্তকারী ঘটনা। কারণ পাশ্চাত্য অর্কেস্ট্রার অঙ্কনরূপে অনেকগুলো বাস্তব সমবেতভাবে নৃত্যের সঙ্গে সহযোগিতা করল। এই অর্কেস্ট্রা পরিচালনার দায়িত্ব গ্রহণ করেছিলেন সুবিখ্যাত সঙ্গীত পরিচালক শ্রীতিমিরবরণ। নৃত্যের সঙ্গে সমবেত যন্ত্রসঙ্গীত যে সূচভাবে সহযোগিতা করতে পারে তার প্রথম নিদর্শন তিনিই দিলেন। সমবেত বাস্তবসঙ্গীত নৃত্যের বৃত্তি বা Mood কে প্রকাশ করতে বিশেষ সহায়ক হ'ল। উদয়শঙ্করের সহধর্মিণী অমলাশঙ্কর তাঁর বোগ্য উত্তরাধিকারিনী। তিনি উদয়শঙ্করের ঐতিহ্য বহন করে চলেছেন।

বাংলাদেশে আধুনিককালে নৃত্য যে পর্যায় এসেছে তার পেছনে অনেক

কৃতি নৃত্যশিল্পী, প্রযোজক ও বস্ত্রশিল্পীর অবদান আছে। এর একটি ধারাবাহিক বিবর্তনের ইতিহাস দেবার চেষ্টা করছি। এতে বাঙ্গালী ছাড়া অন্ত প্রদেশের শিল্পীদের অবদানও অস্বীকার করা যায় না।

শান্তিনিকেতনে মণিপুরী নৃত্যের অধ্যাপক হয়ে শ্রীনবকুমার বোগদান করেন। এর পর সেনারিক রাজকুমারও মণিপুরী নৃত্যের অধ্যাপক নিযুক্ত হন। কথাকলি নৃত্যের অধ্যাপক শ্রীকেশু নাথার আসেন। শ্রীবালকৃষ্ণ মেননও কিছুদিন অধ্যাপনা করেন। এঁরা নানান নৃত্যাহুষ্ঠানের মধ্যে দিয়ে নিজেদের প্রতিভার পরিচয় দেন।

ভারতের নৃত্যজগতে বাঙ্গালী নৃত্য প্রযোজক শ্রীহরেন ঘোষের দান অনস্বীকার্য। তিনি ভারতের বিভিন্ন নৃত্যশৈলীর শ্রেষ্ঠ শিল্পীদের কলকাতার দর্শকদের সঙ্গে পরিচয় ঘটিয়ে দেন। তিনি ১৯৩৩, ১৯৩৫, ১৯৩৬, ১৯৩৭ ও ১৯৪০ খৃষ্টাব্দে রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ও শান্তিনিকেতনের ছাত্রছাত্রীদের দ্বারা কলকাতার নৃত্য প্রদর্শনের দায়িত্ব গ্রহণ করেন। ১৯৩০, ১৯৩৩, ১৯৩৫ ও ১৯৪০ খৃষ্টাব্দে উদয়শঙ্করের নৃত্যাহুষ্ঠানের আয়োজন করেন। ১৯৩৪ খৃষ্টাব্দে বাল্য সরস্বতীকে ; ১৯৩৪ ও ১৯৩৭ খৃষ্টাব্দে মায়ী টাঙ্কিকে, ও বার্বার পোরে নৃত্যদলকে ; ১৯৩৬ খৃষ্টাব্দে এগাফী রমা রাওকে, ১৯৪১ খৃষ্টাব্দে ছউ নৃত্য সম্প্রদায়কে কলকাতার এনে নৃত্য প্রদর্শনের ব্যবস্থা করেছিলেন। এই সময়ে সাধনা বোস, মণিপুরী নৃত্য সম্প্রদায়, ও কল্লিগী দেবী হরেন ঘোষের প্রযোজনায় ভারতের বিভিন্ন স্থানে নৃত্য প্রদর্শন করেন। সেই সময়ের কুশলী চিত্রাভিনেত্রী ও নৃত্যশিল্পী সাধনা বোস শাস্ত্রীয় নৃত্যকে পরিহার করে ছোট ছোট কাহিনীকে নৃত্য ও বাচিক অভিনয়ের মাধ্যমে প্রকাশ করতে চেষ্টা করেন। সমকালীন নৃত্যশিল্পী ও চিত্রাভিনেত্রী লীলা দেশাইয়ের নামও বাংলার নৃত্যের ইতিহাসে উল্লেখযোগ্য। এঁদের আগে শ্রীমণিবর্ধন অভিজাত সম্প্রদায়ের ঘেরেঘের নিয়ে নৃত্যবাসরের আয়োজন করেন। এই প্রসঙ্গে বর্গত শ্রীবুলবুল চৌধুরীর নাম উল্লেখযোগ্য।

বাংলার নৃত্যশিল্পীরা বাংলার বাইরে গিয়েও নৃত্য প্রদর্শন করতে লাগলেন। কিন্তু তখনও পর্যন্ত নৃত্যকে একটি লড়াইয়ের মধ্যে দিয়ে অগ্রসর হতে হচ্ছিল। শ্রীসমর ঘোষ, শ্রীঅতীনলাল প্রভৃতি বিভিন্ন দল গঠন করে বিভিন্ন জায়গায় নৃত্য প্রদর্শন করেন। এই সময় শ্রীবিবি দ্বার চৌধুরী নৃত্যে ছুর সংযোজন করে

একটি নতুন দিগন্ত উদঘাটিত করলেন। নৃত্যের প্রত্যেকটি আঙ্গিক স্বয়ং ও বর্ধনায় মূর্ত হয়ে উঠল। এটি তাঁর নৃত্য জগতে বিশেষ অবদান।

বহিরাগতদের মধ্যে ব্রজবাসী সিংহ, গোপাল পিল্লাই বথাক্রমে মণিপুরী ও কথাকলি নৃত্যের শিক্ষা দিয়ে কলকাতার আসর জমিয়ে তোলেন। এই সময় লক্ষ্মী স্বরানার দিকপাল ওস্তাদ ঝণ্ডে খাঁ তাঁর অতুলনীয় জ্ঞানভাণ্ডার ও প্রতিভা নিয়ে কলকাতায় এসে উপস্থিত হন। এ ছাড়া শ্রীশঙ্কু মহারাজ, মেনকা দেবী, কমলেশ কুমারী, রামগোপাল, ঝগালিনী সারান্ডাই, জয়লাল, সোহনলাল ইত্যাদি গুণীরাও কলকাতায় এসে নৃত্যের আসর জমিয়ে রাখেন। কিন্তু বাক্সালীদেব ভরতনাট্যম নৃত্যে শিক্ষাগ্রহণ করবার সুযোগ তখনও আসে নি।

ভারতের স্বাধীনতার প্রাক্কালে পরাধীনতার গ্রানি শিল্পীদের সমস্ত চেতনাকে আচ্ছন্ন করে রেখেছিল। পরাধীনতার শৃঙ্খল ভাঙ্গবার জন্তে জনসাধারণের সঙ্গে তাঁদেরও প্রচেষ্টার অন্ত ছিল না। এই সময় কতকগুলি স্বাধীনতামূলক নৃত্যনাট্য রচিত হয়। তার মধ্যে 'Discovery of India', 'My country', 'অভ্যুদয়' প্রভৃতি বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। Discovery of India যদিও বোম্বাই প্রদেশের অবদান, তবুও এতে বহু প্রতিভাবান বাক্সালী শিল্পী ছিলেন।

এই যুগে নৃত্যে একটি পরিবর্তন দেখা দিল। নৃত্যের প্রত্যেকটি গতিভঙ্গী পদবিক্ষেপ ও ভাবাভিনয়ের সঙ্গে সুরের আশ্চর্যজনক সামঞ্জস্য বিধান করে সুর সৃষ্টি হতে লাগল। নৃত্য যেন সঙ্গীতের সাহায্যে আরও মুখর হয়ে উঠল। নৃত্যের সঙ্গে ধরবিজ্ঞানের এইরকম সামঞ্জস্য করে নৃত্যনৃত্যের সৃষ্টি করেন শ্রীমতি রায় চৌধুরী। নৃত্যনাট্যে সৌন্দর্য বর্ধনে আমরা আরও একজনের দান অস্বীকার করতে পারি না। আশ্চর্যজনকভাবে আলোকসম্পাত করে নৃত্যের সৌন্দর্য শতগুণ বাড়িয়ে দেন শ্রীতাপস সেন। তাঁর পূর্বে রঙ্গমঞ্চ নৃত্যের ক্ষেত্রে ঠিক এই ধরনের আলোকপাত হত না। তাপস সেনের পরবর্তীকালে অনেকে এই বিষয়ে দক্ষতা দেখিয়েছেন, কিন্তু পথিকৃৎ হিসেবে তাঁর নামই সবচেয়ে উল্লেখ করতে হয়। অভ্যুদয় নৃত্যনাট্যে অনেক ব্যাতিমান সাহিত্যিক, নৃত্যশিল্পী সঙ্গীতশিল্পী যোগদান করেছিলেন। সকলের মিলিত চেষ্টায় 'অভ্যুদয়' অদ্বুত সফলতা লাভ করেছিল। এতে কয়েকটি নৃত্য ছাড়া শ্রীপ্রহ্লাদ দাস

সামগ্রিকভাবে নৃত্য পরিচালনা করেছিলেন। সঙ্গীত পরিচালনার দায়িত্ব ছিল শ্রীমুকতিসেনের ওপর এবং গ্রন্থনার দায়িত্ব গ্রহণ করেছিলেন বিখ্যাত সাহিত্যিক শ্রীপ্রবোধ সান্নাল। এতে ক্রাপদী নৃত্য বা সঙ্গীতের প্রয়োজন ছিল না। হুতরাং সেইদিক দিয়ে এই নৃত্যনাট্যটি বিচার্য বিষয় নয়। কিন্তু এর দেশাত্মবোধক অঙ্কুতি সেই যুগে প্রত্যেক শিল্পীকে উদ্দীপ্ত করেছিল এবং দর্শকদের ভেতরও উদ্দীপনার সঞ্চার করেছিল। শ্রীমুক্ত প্রহ্লাদ দাস নৃত্যনাট্যটিকে অঙ্কুত দক্ষতার সঙ্গে রূপায়িত করেছিলেন। পরবর্তীকালে এর অঙ্কুরণে অনেক নৃত্যনাট্য রচিত হয়।

‘আমার দেশ’ নৃত্যনাট্যটির নৃত্য পরিচালনা ও সঙ্গীত পরিচালনার দায়িত্ব বথাক্রমে শ্রী অতীনলাল ও শ্রী রবি রায় চৌধুরীর ওপর হস্ত ছিল। এটি একটি সার্বক দেশাত্মবোধক নৃত্যনাট্য বলে পরিগণিত হয়েছিল। এই নৃত্যনাট্যটি সম্বন্ধেও একই কথা বলা যায়। অর্থাৎ নৃত্যের শিল্পচাতুর্যের থেকে নাটকের ভাবপরিবেশের ওপর বেশী দৃষ্টি দেওয়া হয়েছিল। সেই পরাধীনতার যুগে স্বাধীনতার আকাঙ্ক্ষা মানুষকে উন্নাদ করে তুলে ছিল। সেইজন্মে সহজেই দেশাত্মবোধক নৃত্যনাট্যগুলি দর্শকের অন্তর স্পর্শ করতে পেরেছিল। একে সাকল্যমণ্ডিত করবার জন্মে মণিশঙ্কর ও প্রভাত ঘোষের উন্ময় বিশেষ ভাবে উল্লেখযোগ্য। প্রহ্লাদ দাস, মণিশঙ্কর, অনাদি প্রগাদ, শঙ্কু ভট্টাচার্য প্রভৃতি বাংলা নৃত্য জগতের উজ্জ্বল তারকা।

এই সময়ে সমস্ত ভারতে নৃত্যনাট্য রচনার একটি অঙ্কুত আলোড়নের সৃষ্টি হয়েছিল। এই বিষয়ে নিঃসন্দেহে বাংলা অগ্রণী ছিল। একমাত্র বাংলাদেশই নৃত্যকে নতুন ভাবধারায় উদ্দীপ্ত করে, সনাতন নৃত্যের বন্ধন ভেঙ্গে তাকে যুগোপযোগী করে সঙ্গীতের মূর্ছনার অপরূপ করে যখন বিশ্ব সম্মার উপস্থিত করল, তখন তার মনোমুগ্ধকর রূপেরচ্ছায় চারিদিক উদ্ভাসিত হয়ে উঠল। এতে নৃত্যশিল্পীর স্বাধীনতা বহুগুণ বেড়ে গেল। কারণ সনাতন নৃত্যগুলিকে নাটকের চরিত্র, কাল ও পরিবেশ অনুযায়ী পরিবর্তন করা হতে লাগল। অর্থাৎ এক কথায় বলা যেতে পারে যে, নৃত্যের মধ্যে মিশ্রণ শুরু হল এবং এটাই আধুনিক নৃত্যে একটি বৈশিষ্ট্য দান করল। এতে শ্রুতলের সঙ্গে শ্রুতলও দেখা দিতে লাগল। কারণ নৃত্যনাট্য পরিচালনা করতে হ’লে শাস্ত্রীয়নৃত্যের ওপরও পূর্ণ জ্ঞান থাকা চাই। তা না হ’লে পরিমাণবোধ আসে

না এবং এই বোধ না থাকলে উচ্চস্তরের নৃত্যনাট্য সৃষ্টি করাও সম্ভব হয় না। অধিকাংশক্ষেত্রে নৃত্যপরিচালকের নৃত্যের কুশলতা প্রদর্শনের অতি উৎসাহ নাটকের রস নষ্ট করে দেয় অথবা নৃত্যনাট্যের জীব রক্ষা করতে গিয়ে নৃত্যনাট্যকে যুকাভিনয়ে পরিণত করে। অর্থাৎ নৃত্ত এবং নৃত্যের স্বন্দর সমন্বয় হওয়া চাই।

অনেকে এই মিশ্রণকে ভাল চোখে দেখেন না। তাঁদের মতে কোন একটি বিশেষ পদ্ধতির শাস্ত্রীয় নৃত্যকে অবলম্বন করে নৃত্যনাট্য রচনা করা উচিত। তা না হলে নৃত্যের কৌলিন্দ্ৰ রক্ষা করা যায় না। এ কথাও ভাববার বিষয়। কিন্তু মিশ্রণ তো কালের প্রবাহে অগোচরে সকল নৃত্যশৈলীর ভেতরই এসে পড়েছে। আধুনিক যুগে আমাদের মধ্যে প্রাদেশিকতা বোধ তীব্র হয়ে উঠেছে এবং আমরাও আমাদের বৈশিষ্ট্য রক্ষা করতে বিশেষ যত্নবান হয়েছি। কিন্তু বৈশিষ্ট্যের নামে আমরা অজ্ঞাতসারে সঙ্কীর্ণতাকে প্রাধান্য দিচ্ছি কি না তাও ভেবে দেখবার বিষয়। বৈশিষ্ট্য ও সঙ্কীর্ণতা এক জাতীয় নয়। আমরা যখন শাস্ত্রীয় নৃত্যের বিশেষ শৈলীতে নাচব তখন তার বৈশিষ্ট্যের প্রতি তীক্ষ্ণ দৃষ্টি রাখতে হবে। কিন্তু আমরা যখন কোন নৃত্যনাট্য সৃষ্টি করব তখন কয়েকটি বিষয়ে আমাদের তীক্ষ্ণ দৃষ্টি রাখতে হবে। বিষয়বস্তু, চরিত্র, রূপসজ্জা ইত্যাদির প্রতি দৃষ্টি রেখে নৃত্যের প্রয়োগ করতে হবে। প্রয়োজন বোধে নৃত্যের ব্যাকরণকে ভেঙ্গে চুরে গড়তে হবে। দেড়শ বছর আগে ভারতনাট্যম, কথক, কথাকলি ও মণিপুরী নৃত্যের যে আঙ্গিক ছিল এখনও কি তাই আছে? যুগধর্মের সঙ্গে মিশ্রণকে আমরা স্বস্থমনে গ্রহণ করতে পারছি না কেন? কারণ আমরা যা গ্রহণ করছি তা তো ভারতেরই জিনিস। দুই বা ততোধিক মৌলিক উপাদানের মিশ্রণে রাসায়নিক ক্রিয়ায় উৎপন্ন কোন রাসায়নিক দ্রব্যের উৎকর্ষ অথবা গুরুত্ব কোন মৌলিক উপাদান থেকে কম নয়।

আধুনিক নৃত্যনাট্যে অভিনয়—আধুনিক নৃত্যনাট্যে আঙ্গিক, বাচিক আহ্বা, এই তিন রকম অভিনয়েরই আশ্রয় নেওয়া হয়। কিন্তু এই বিষয়ে যথেষ্ট মতভেদ আছে। অনেকের মতে নৃত্যাভিনয়ে নেপথ্যে বাচিক অভিনয় অথবা গীতের কোন প্রয়োজনই হয় না। কারণ নৃত্যকে বলা হয়েছে *Gesture o language*. এ কথা খুবই সত্য। তবু বলি নৃত্যের প্রধান উদ্দেশ্য হচ্ছে সৌন্দর্য সৃষ্টি এবং নিজের মনের ভাবকে অপরের মনে সঞ্চারিত করা। এই ভাবের

আদান প্রদান ও সৌন্দর্য সৃষ্টি করতে গীতের প্রয়োজন আছে বই কি। গীতের কাব্যিক ভাষা ও ভাষার সঙ্গে সুরের ইন্দ্রজাল নৃত্যের ভাব প্রকাশে বিশেষ সহায়ক। অনেক সময় যেমন ভারী জিনিষ ওঠাতে হ'লে অপরেক একটু সাহায্যেই তা সম্ভবপর হয়; নৃত্যেও সেইরকম গভীর তত্ত্বমূলক গূঢ় অর্থ প্রকাশে গীতের সাহচর্য বিশেষ সহায়তা করে। ভারতীয় শাস্ত্রীয় নৃত্য হচ্ছে দর্শনভিত্তিক। সেইজন্তে অনেক সময় abstract ভাব (নির্বস্ত) শুধুমাত্র আঙ্গিক অভিনয়ের দ্বারা যেখানে সরলভাবে প্রকাশ করা সম্ভব হয় না সেখানে নেপথ্যে দুই একটি শব্দের সাহায্যেই তা প্রকাশমান হয়ে ওঠে। কিন্তু একটি বিষয়ে লক্ষ্য রাখা প্রয়োজন যে, ভাষা যেন প্রয়োজনের অতিরিক্ত না হয়ে ওঠে। ভাষার কাজ হচ্ছে সকলের অলক্ষ্যে কেবলমাত্র সৌন্দর্যের সহায়ক হয়ে স্নিগ্ধ ও সুহৃদ সৌরভের মত সানন্দ রসাতুঙ্গুতি সৃষ্টি করে আমাদের চেতনাকে আচ্ছন্ন রাখা।

মঞ্চসজ্জা—মঞ্চসজ্জা নৃত্যনাট্যে প্রয়োজন কি না, এও বিচার্য বিষয়। বহু প্রাচীনকালে নাটক প্রভৃতি অভিনীত হবার সময় যুগধর্ম অনুসারে মঞ্চসজ্জার যে রীতি ছিল তা আমরা নাট্যশাস্ত্রে পাই। কিন্তু মধ্যযুগে রঙ্গমঞ্চ অথবা মঞ্চসজ্জা বলে বিশেষ কোন ব্যাপার ছিল না। তখন দু'ধরনের মধ্যে শিল্পীর নৃত্য করতেন। একটি মন্দির অথবা মন্দিরপ্রাঙ্গণে আর একটি দয়বাব বা আসরে। ভক্তিমূলক সঙ্গীতাহুষ্ঠান বা ভক্তিমূলক নৃত্য আলেখ্যগুলি মন্দিরে বা মন্দির প্রাঙ্গণে অহুষ্ঠিত হত। নবাব বা রাজদরবারে নিতান্ত আয়োজনে জগ্গেই নৃত্য বা গীতাহুষ্ঠানগুলি হত। শিল্পীদের আগরের মধ্যেখানে নৃত্য বা অভিনয় করতে হত। দর্শকরাও চারিদিকে গোল হয়ে বসতেন। দর্শক ও শিল্পীদের মধ্যে কোন ব্যবধান থাকত না। শিল্পীরাও তাঁদের ব্যক্তিগত জীবনের দোষত্রুটি নিয়ে দর্শকদের সম্মুখে উপস্থিত হতেন। দর্শকরাও এতে অভ্যস্ত ছিলেন বলে অভিনীত চরিত্রগুলি তাঁদের কাছে সজীব হয়ে উঠত। এ ছাড়া গ্রামের কোন নির্দিষ্ট স্থানে মণ্ডপ তৈরী করেও রামলীলা, কৃষ্ণলীলা ইত্যাদি অভিনীত হত এবং এই সব পালাতে নৃত্যগীতের প্রাচুর্য থাকত। গ্রামবাসীরা চারদিকে গোল হয়ে বসে এইসব অহুষ্ঠান উপভোগ করতেন।

এখন যুগের সঙ্গে কচির পরিবর্তন হয়েছে। ইংরেজের কৃপায় ইংরেজী শিক্ষার ও ভাবধারার আমরা ভাবিত হয়েছে। এর স্বকল ও কুকল আমরা দুইই ভোগ

করছি। প্রাচ্য চিরকালই আদর্শবাদী। কিন্তু পাশ্চাত্যশিক্ষার প্রভাবে আমরা বাস্তববাদী হয়ে উঠছি। তার ফলে শিল্পে ও নাট্যেও বাস্তবতার স্পর্শ লেগেছে। আধুনিককালে নৃত্যনাট্য অথবা নাটকগুলি বাস্তববাদী হয়ে উঠছে। একে বাস্তবমুখী করার জন্তে সেইরকম পরিবেশ সৃষ্টির প্রয়োজন হয়ে পড়ে এবং পরিবেশ সৃষ্টির জন্তে মঞ্চসজ্জারও প্রয়োজন হয়।

এখন শিল্পী ও দর্শকদের ভেতর একটি গভীর ব্যবধান রচিত হয়েছে। মঞ্চের সম্মুখস্থ পর্দাটি ব্যবধানের সৃষ্টি করেছে। এই ব্যবধানের জন্তেই চরিত্রগুলি দর্শকদের পূর্বপ্রস্তুতির স্বযোগ না দিয়ে তাদের সম্মুখে একটি বিশ্ব নিয়ে আবির্ভূত হয়। মঞ্চসজ্জা, রূপসজ্জা, আবহসঙ্গীত প্রভৃতি নাটকের পরিবেশ রচনায় সহায়তা করে। চরিত্রগুলির পর্দার আড়াল থেকে আবির্ভাব ও অন্তর্ধান সর্বত্রই একটি কৌতূহল সৃষ্টি করে রাখে।

নৃত্যনাট্য ও নাট্য—নৃত্যনাট্য ও নাটকের বিষয়বস্তুর ভেতর একটি পার্থক্য লক্ষ্য করা যায়। নাটকের বিষয়বস্তু সাধারণতঃ বস্তুতাত্ত্বিক হয়। দৈনন্দিন জীবনের খুঁটিনাটি এবং বস্তু বিকশিত হয়ে ওঠে। কিন্তু নৃত্যনাট্যের বিষয়বস্তু সাধারণতঃ পুংগ, রামায়ণ, মহাভারত বা সংস্কৃতকাব্যগ্রন্থ থেকে নেওয়া হয় অথবা কল্পনাশ্রয়ী হয়। আধুনিক বিষয়বস্তু হলেও তাতে দৈনন্দিন জীবনের খুঁটিনাটি বিশেষভাবে তুলে ধরা হয় না। নাটকে স্থান, কাল, পাত্রের জন্তে মঞ্চসজ্জার প্রয়োজন হয় এবং যতদূর সম্ভব বাস্তব করে তোলা হয়। কিন্তু নৃত্যনাট্যে মঞ্চসজ্জার ওপর এত বেশী গুরুত্ব আরোপ না করলেও চলে। অবশ্য আধুনিক নৃত্যনাট্যে মঞ্চসজ্জা একটি বিশেষ স্থান অধিকার করতে চলেছে।

নৃত্যনাট্যে মঞ্চসজ্জা ব্যঞ্জনাপূর্ণ (suggestive) হলেও চলে। বড় এবং ভারী মঞ্চসজ্জা নৃত্যনাট্যে, বিশেষ উপযোগী নয়। কারণ এই ধরনের মঞ্চসজ্জা অনেকখানি স্থান অধিকার করে থাকে। শুধু তাই নয়, অতিরিক্ত মঞ্চসজ্জার প্রভাবে দর্শকের দৃষ্টি ব্যাহত হলে নৃত্যের প্রয়োজনীয়তা গোপন হয়ে পড়ে শিল্পীর আঙ্গিক অভিনয়ের ক্ষমতা কলঙ্কিত হলে বিরাট মঞ্চসজ্জার আড়ালে ঢাকা পড়ে। এর ফলে রসহানি হয়।

অনেকে মনে করেন, নৃত্য কেবলমাত্র প্রচার ধর্মী হওয়া উচিত। তা না হ'লে এর কোন সার্থকতা নেই। এ কথা আঙ্গিক সত্যি। কিন্তু নৃত্য মখন

শিল্পকর্মকে অতিক্রম করে প্রচারের হাতিয়ার হয়ে পড়ে তখন এর শৈল্পিক মূল্য ও সর্বজনীন আবেদনটি কুন্ন হয়। কারণ শিল্প তখন স্থান ও কালের ভেতর আবদ্ধ হয়ে পড়ে। তখন শিল্প অপেক্ষা প্রচারের ওপরই বেশী দৃষ্টি থাকে। কিন্তু কোন আর্টই কালজয়ী হয় না, যদি তার ভেতর সর্বজনীন আবেদনটি না থাকে। এ্যানা পাজলোভার মৃত্যুমুখী হংসী (dying swan) অথবা ইসাডোরা ডানকানের 'নীল দানিউব' নৃত্যগুলি সর্বকালের। এইগুলি কালজয়ী ও আতিথর্মনির্বিশেষে রসিকচিন্তাজয়ী। এগুলি যুগধর্মকে আশ্রয় করতে গিয়ে সর্বাঙ্গ হয়ে পড়ে নি।

এই অধ্যায়ে বা আলোচিত হল, তা বাংলার আধুনিক নৃত্যের উৎপত্তির প্রাথমিক অবস্থা ॥ আমার জীবনের আবাল্য সঞ্চিত বাস্তব অভিজ্ঞতার একটি চিত্র বলা যেতে পারে। হয় তো আমার জ্ঞানের পরিধির বাইরে এই বিষয়ে অন্তান্ত শিল্পীর অবদানও থাকতে পারে, কিন্তু তাঁদের অনুলেখ ইচ্ছাকৃত নয়। বাই হোক, ভবিষ্যতে আরও পরীক্ষা নিরীক্ষণের দ্বারা বাংলার আধুনিক নৃত্যকলাকে সুপ্রতিষ্ঠিত করে পূর্ণতর রূপদানের ইতিহাস রচনার দায়িত্ব ভবিষ্যৎ শিল্পীদের ওপর ন্যস্ত থাকল।



দেই তুলসী ভিল
দেহ সযগিলু।—বিজ্ঞাপতি

মণিপুরী নৃত্য

গোবিন্দজীর মন্দিরে রাসের সময় অগণিত ভক্তবৃন্দের মাঝে নৃত্য করতে করতে মণিপুরবাসীরা সত্যিসত্যিই দেহ ও হিয়া সেই রসময় কিশোর ঠাকুরটির পদতলেই অর্পণ করেন। তাঁরা মনে করেন সকলই সেই রসময়ের। নৃত্য করতে করতে এবং দেখতে দেখতে সকলেই তদ্গতভাবে বিভাবিত হন।

“কি কহব রে সখি আনন্দ ওর

চিরদিন মাধব মন্দিরে যোর।”

ভক্তপ্রাণ পরম বৈষ্ণব মৈতৈরাও চিরদিনের জন্তে হৃদয় মন্দিরে মাধবকে হন্দী করে আনন্দের শেষ কণিকাটু হুও আহরণ করে নিতে চান। তাঁদের আনন্দমেলার গোবিন্দজীকে উৎসর্গীকৃত রাস নৃত্য করবার জন্তে মণিপুরী নৃত্যশিল্পীরা গোপীবেশে বধন সূক্ষ্ম ওড়নাতে মুখখানি ঢেকে, অলকাভিলকা-শোভিত হয়ে, চরণে নুপুরের ঝঙ্কার তুলে মণ্ডপীতে নৃত্য করেন, তখন মনে হয়, সত্যিই মণিপুরীদের আনন্দের অবশি নেই।

পূর্বে মণিপুরী নৃত্যকে লোকনৃত্যের ভেতর গণ্য করা হত। ইদানীং মণিপুরী নৃত্য শাস্ত্রীয় নৃত্যের মর্যাদা পেয়েছে।

মণিপুর দেশ ও নৃত্যের প্রাচীনত্ব :—

মণিপুরীরা বলেন মণিপুরী নৃত্য অতি প্রাচীন। প্রায় হাজার বছর পূর্বে মণিপুরী নৃত্যের জন্ম। মণিপুরী নৃত্যের ইতিহাস দেখলে এর প্রাচীনত্ব সন্দেহে কিছু অস্থান করা যায়। তবে মণিপুরী যে একটি প্রাচীন দেশ এবং এর কৃষ্টি ও সভ্যতা যে বহু প্রাচীন সে বিষয় কোন সন্দেহ নেই। মহাকাব্যের পৃষ্ঠায় মণিপুরের উল্লেখ আছে। মহাভারতের আদি ও অশ্বমেধ পর্বে আছে যে, বীর চূড়ামণি অর্জুন এক সময়ে ষাদশবর্ষব্যাপী বনবাসকালে পর্যটনে যান। এই সময় তিনি দুটি বিবাহ করেন। প্রথম বিবাহ হয় গন্ধাচারের (হরিদ্বারের) নাগবংশীর নাগরাজ কৌরব্যের কন্যা উলুপীর সঙ্গে এবং দ্বিতীয় বিবাহ হয় মণিপুরের রাজা চিজবাহনের কন্যা চিজ্রাজদার সঙ্গে। মহাভারতে আছে যে, নাগকন্যা উলুপী অর্জুনকে দেখে

মুগ্ধ হয়ে তাকে জলের নীচে পাতালে টেনে নিয়ে যান। এরপর তাঁদের বিবাহ হয় এবং ইরাবান্ নামে একটি পুত্র হয়। দ্বিতীয় বিবাহ হয় মণিপুরের রাজা চিত্রবাহনের কন্যা চিত্রাকদার সঙ্গে। মূল মহাভারতে আছে—

‘মণিপুরেশ্বরং রাজন্ ধর্মজ্ঞং চিত্রবাহনম্,

তস্ত চিত্রাকদা নাম দুহিতা চাকদর্শনা। “আদি, ২:৩/১৫

চিত্রাকদার গর্ভে বজ্রবাহনের জন্ম হয়। বজ্রবাহন অপুত্রক মাতামহ চিত্রবাহনের উত্তরাধিকারী হয়ে মণিপুর রাজসিংহাসনে আরোহণ করেন এবং ইরাবান নাগপ্রদেশাধিপতি রূপে রাজত্ব করেন। দুই পরম্পর বৈমাত্রেয় ভাই পাশাপাশি রাজত্ব করতে লাগলেন এবং তাঁদের মধ্যে কলহ লেগেই রইল। ইরাবান নাগবংশীয়। শুগুবংশের ঠিক পূর্বে নাগবংশীয় রাজাদের উল্লেখ পাওয়া যায়। সমুদ্রগুপ্তের সময় প্রাপ্ত স্তম্ভে নাগসেন, নাগদত্ত, গগপতি নাগ প্রভৃতি রাজাদের নাম উৎকীর্ণ আছে। বায়ুপুরাণ ও ব্রহ্মবৈবর্ত-পুরাণে দুটি নাগবংশের উল্লেখ আছে। একটি বংশ পদ্মাবতীতে (মধ্যভারত) আর একটি বংশ মথুরায় রাজত্ব করেন। বিষ্ণুপুরাণে তৃতীয় নাগবংশের উল্লেখ আছে। কথিত আছে যে, মণিপুরী রাজারা সিংহাসনে আরোহণের সময় সর্পচিহ্নিত অঙ্করণ, উকীষ প্রভৃতি করেন।

মণিপুরীরা নিজেদের গন্ধর্বের বংশধর বলে পরিচয় দেন। তাঁদের সঙ্গীতশ্রীতি দেখে তা অস্বীকার করা যায় না। গন্ধর্বদের অধিকাংশের বাস ছিল পুন্ড্রপুরে (পেশোয়ার) এবং তাঁরা আর্ঘ ছিলেন। তাঁরা সঙ্গীতকে কিভাবে ব্যবসায় হিসেবে গ্রহণ করেন পদ্মপুরাণে তার একটি সুন্দর উপাখ্যান আছে। একবার মানব, দেবতা, যক্ষ, রক্ষ, নাগ প্রভৃতি বহুসংখ্যক দোহন করেন ! গন্ধর্বপতি মহামতি হুকটিকে দোহা করেছিলেন এবং সুবিধান চিত্রগ্রন্থ বৎস হয়েছিলেন। বহুসংখ্যক দোহন কয়বার পর মানবজাতির এক একটি শ্রেনী বিশেষ বিশেষ দ্রব্য লাভ করেছিলেন। গন্ধর্বরা পদ্মপাত্রে গীত দোহন করেছিলেন এবং এর দ্বারা তাঁরা জীবন ধারণ করতে লাগলেন। গন্ধর্বদের ব্যবসায়ই হল সঙ্গীত পরিবেশন। সুতরাং ভারতে যে সকল সঙ্গীত ব্যবসায়ী বংশগতস্বত্বে এই বৃত্তি গ্রহণ করেছেন তাঁরা নিজেদের গন্ধর্বদের বংশধর বলে দাবী করতে পারেন। মণিপুরী দুহিতা চিত্রাকদা নৃত্যশীল পটীয়সী ছিলেন। তাঁর পিতা চিত্রবাহনের সময় থেকেই শব্দ, বাশরী প্রভৃতির প্রচলন ছিল।

অহমান করা হয়, নৃত্যে কোমল অঙ্গহায়ের প্রয়োগও ছিল। শব্দগুলি বিভিন্ন গ্রামে বাঁধা থাকত। বিশেষ বিশেষ উৎসবের সময় বিভিন্ন স্থরে বেজে উঠত।

মণিপুরীরা অনার্য নাগদের দ্বারা বিশেষভাবে প্রভাবান্বিত হয়েছিলেন বলে মনে হয়। বজ্রবাহনের সঙ্গে যুদ্ধে অর্জুন নিহত হলে নাগরাজ্য থেকে স্বরূপে মণি এনে অর্জুনের জীবন দান করা হয়। মণিপুরীরা বলেন এই মণিবাহিত স্বরূপের মুখে একটি সিংহবাহিত সিংহাসন আছে এবং এই স্বরূপে এখনও রাজবাড়ীতে আছে।

মণিপুরী পুরাণে সঙ্গীতঃ—

রাস নৃত্যেরও বহু পূর্বে লাই হারাওরা নৃত্যের প্রচলন ছিল। লাই হারাওরা নৃত্যের আরাধ্য দেবতা হচ্ছেন শিব পার্বতী। মণিপুরী পুরাণে বে কাহিনী প্রচলিত আছে তাতে জানা যায় যে শিবই ছিলেন সঙ্গীতের উৎস। মণিপুরী পুরাণ ‘বিজয়পাকালী’তে আছে যে, শিব তাঁর নম্র কান্তি পূজ্য গণেশের কাছে জগৎসৃষ্টির কথা বলতে গিয়ে বলেন যে, সকলের শুরু ‘অতিরাগুন্ধিন্দবা’ জগৎ সৃষ্টি করেন এবং জগতে প্রথম নৃত্য আনয়নের জন্তে কৌদিনকে আহ্বান করেন। জগৎসৃষ্টির পর দেবসভায় সিংহাসন নিয়ে ভীষণ বিতণ্ডা শুরু হয়। দেবতারা মহাদেবকে রাজা হবার জন্তে অনুরোধ করেন। মহাদেব রাজা না হয়ে যজ্ঞী হলেন এবং কার্তিক গণেশ প্রহরী হয়ে প্রহর বস্ত্রের সৃষ্টি করেন। প্রহরে প্রহরে এই বস্ত্রের ওপর আঘাত পড়ে এবং প্রহর পরিবর্তন হয়। এই অশ্রুত প্রহর বাস্তব সঙ্গে দিনরাত্রি প্রহর পরিবর্তন করছে। এরপর খেলার প্রবর্তন হয়। এই খেলার ভেতর নৃত্যও স্থান পেয়েছিল। স্তব্রাং বোঝাই বাস্কে বৈষ্ণবধর্মের পূর্বে মণিপুরীরা শিবের উপাসক ছিলেন এবং শিবই ছিলেন সঙ্গীতের প্রবর্তক।

মণিপুরী নৃত্য সম্বন্ধে কিংবদন্তী

মণিপুরী নৃত্য কিভাবে মণিপুরে প্রচলিত হল তার একটি সুন্দর উপাখ্যান আছে। একবার কুক গোপীদের সঙ্গে রাসলীলা করেন। তাঁদের নৃত্যবাগরে কোন বিষয় বেন না আসে, সেইজন্তে তিনি শিবকে দ্বাররক্ষক নিযুক্ত করেন। এই সময় পার্বতী সেখানে উপস্থিত হন এবং শিবের শিবেশ সবেশ তিনি গোপনে এই রাস দেখেন। এই রাস দেখে তাঁর মনে দাক্ষ অস্তিত্ব হ'ল যে তিনিও—

শিবের সঙ্গে এই রাস নৃত্য করবেন। শিব উপায়স্বরূপ না দেখে নৃত্যের উপযোগী একটি জায়গার সন্ধান করলেন। এই উদ্দেশ্যে তাঁরা কৈলাসপর্বতের নীচে এসে মণিপুর অঞ্চলে কোঁক্ৰাটীং নামে শৃঙ্গ দণ্ডায়মান হন এবং চারদিকে জলবেষ্টিত স্থানটিকে নৃত্যের জন্যে মনোনীত করেন। শিব তাঁর ত্রিশূল দিয়ে পাহাড়ের গায়ে ছিদ্র করেন! সমস্ত জল পার্শ্ববর্তী অঞ্চল প্রাণিত করে নদীর আকার নেয়। নরজন দেবতা স্বর্গ থেকে মাটি নিয়ে আসেন মর্তে। সাতজন দেবী ওই মাটি জলে নিক্ষেপ করেন এবং গ্রাম্যাইবীরা অতি হালকা পায়ে সেগুলি সমান করেন। অমি প্রস্তুত হলে শিব ও পার্শ্ববর্তী সেখানে লীলা করেন। এইভাবে নৃত্য আরম্ভ হলে সপ্তরাজ পাখাষা তাঁর মণি দিয়ে জয়গাটিকে আলোকিত করেন। এই জন্তে এই স্থানটিকে মণিপুর বলা হয়। পাখাষা হচ্ছেন মৈতৈদের আদি পুরুষ। ইনি হচ্ছেন অনন্তনাগ এবং অমর। সুতরাং নাগদের প্রভাবও মৈতৈদের ওপর ছিল বলে বোঝা যায়।

মণিপুর রাজ্যটি ছোট হলেও প্রান্তীয় দেশ বলে চিরকালই প্রতিবেশী রাজ্যগুলির সঙ্গে যুদ্ধ বিগ্রহ লেগেই ছিল। মণিপুরের উত্তরে নাগা পাহাড়। নাগরা চিরকালই সমতলবাসী মৈতৈদের উত্যক্ত করেছে। পশ্চিমে কাছাড় জেলা, দক্ষিণে কুকি, লুসাই, নৃতী প্রভৃতি পার্বত্যজাতির বাস। পূর্বে সীমার উত্তর ত্রাঙ্কের শান প্রদেশ। চতুর্দিকে নাগা, কুকি, লুসাই, শান ও ত্রাঙ্কবাসীরা মণিপুরীদের নিশ্চিন্তে থাকতে দেয় নি। সেইজন্তে স্বাভাবিক ভাবেই মণিপুরের সঙ্গে এই সকল জাতির সাংস্কৃতিক বিনিময় অবশ্যস্বাভাবী হয়ে পড়েছিল। এর একটি কারণ হচ্ছে মণিপুর থেকে ওই সব দেশের মধ্যে গমনাগমনের সুবিধা ছিল। এইজন্তে উত্তর, দক্ষিণ ভারতের থেকেও মণিপুরে মঙ্গোলীয় প্রভাব বেশী লক্ষ্য করা যায়।

ইতিহাস—মণিপুরের নৃত্য সম্বন্ধে ধারাবাহিক কোন ইতিহাস পাওয়া যায় না। কথিত আছে যে, পামহেবা রাজা হবার পর মণিপুরের অনেক পুঁথি পুড়িয়ে দিয়েছিলেন। এর কলে লিখিত গ্রাম্যগানি সব লোপ পেয়েছে। তবুও যেটুকু ইতিহাস পাওয়া যায় তার ওপর ভিত্তি করেই নৃত্যের একটি ইতিহাস তুলে ধরা যেতে পারে। ৩৩ খৃষ্টাব্দে গৈরোইতানু নামে এক ব্যক্তি পশ্চিম ভারত থেকে মণিপুরে গিয়ে আর্দ্রগভাতা প্রচার করেন। ১৫৪ খৃষ্টাব্দে রাজা খুরাইতোম্পোক চর্চবাড়ের প্রচলন করেন। ১০৭ খৃষ্টাব্দে ব্রহ্মদেশের রাজা

চীনদেশে মণিপুর ও আসাম থেকে কয়েকজন নৃত্যশিল্পী পাঠান। ১০৭৪ খৃষ্টাব্দে রাজা লয়াবা সিংহাসনে আরোহণ করেন। এই সময় খাখা খৈবীর ঘটনা ঘটে। কথিত আছে যে, এই সময় থেকে লাইহারাগুরা নৃত্যের প্রচলন শুরু। ১৪৬৭ খৃষ্টাব্দে রাজা ক্রিয়াবার সময় বর্মার রাজা পং মণিপুর থেকে কয়েকজন নৃত্যশিল্পী ও ড্রামবাদককে বর্মার নিয়ে যান। ১৭১৪ খৃষ্টাব্দে মণিপুর বাইরের বিবাদ ও ঘরের কলহে জর্জরিত হয়ে পড়ে। এই সময় ব্রহ্মরাজ মণিপুর আক্রমণ করেন। এই অবস্থায় পামহৈবা মণিপুরের সিংহাসনে আরোহণ করেন এবং প্রজাদের আত্মকৃত্য লাভ করে 'গরীব নেওয়ারাজ' উপাধি পান। পামহৈবা তাঁর গুরু শাস্ত্রিদাসের সহায়তায় 'রামানন্দ' ধর্মের প্রচলন করেন। রামানন্দ ধর্মে রামই আরাধ্য দেবতা। মণিপুরের প্রজারাও এই ধর্ম গ্রহণ করেন। এর রাজত্বকাল থেকেই বৈষ্ণব প্রভাব বাড়তে থাকে। পামহৈবা পূর্বতন ধর্মের সমস্ত পুঁথি পুড়িয়ে ফেলেন এবং পূজা নিষিদ্ধ করে দেন। এর কালে মৈত্রেয়দের ধর্ম ও সংস্কৃতিতে একটি বিরাট পরিবর্তন ঘটে এবং বৈষ্ণবধর্ম প্রাধান্য পায়।

১৭৬৪ খৃষ্টাব্দ থেকে ১৭৮২ খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত ভাগ্যচন্দ্র মহারাজ রাজত্ব করেন। এই সময় বঙ্গদেশ থেকে পরমানন্দ ঠাকুর ধর্ম প্রচারক হিসেবে মণিপুরে যান। ইনি ত্রিচৈতন্যমহাপ্রভুর শিষ্য ছিলেন। মহারাজা ভাগ্যচন্দ্র এর শিষ্যত্ব গ্রহণ করেন। এই সময় জয়দেব, চণ্ডীদাস, বিদ্যাপতি ও অন্নাত্ম বৈষ্ণব পদকর্তাদের পদ নাচের মধ্যে সন্নিবেশিত হয়। বঙ্গদেশ পালক'র্তনেরও প্রবর্তন হয়। বঙ্গদেশ থেকে আগত এই পালার নাম হয় 'বঙ্গদেশ পাল' বা 'অন্নিবা' (প্রাচীন)। এর থেকেই 'নটপাল' বা 'অনোবা' (নবীন) কীর্তনের উদ্ভব হয়। নটপাল কীর্তনে নৃত্যকে বেশী প্রাধান্য দিয়ে 'করতাল' চলোম পুংচলোম প্রভৃতি নৃত্যের প্রবর্তন হয়। ভাগ্যচন্দ্র মহারাজের সময় মণিপুরের প্রায় প্রতিটি মন্দিরেই নাটমণ্ডপ তৈরী হয় এবং মহারাজ রাসনৃত্যের সৃষ্টি করেন। ১৭৬২ খৃষ্টাব্দে স্বর্গদেব পেয়ে তিনি গোবিন্দজীর পূজা করেন। মহারাজ ভাগ্যচন্দ্র মহারাস, বসন্তরাস, কুঙ্করাস ও ভদ্রী অর্চোবার সৃষ্টি করেন। তিনি প্রথম বর্ষন রাসলীলার প্রবর্তন করেন তখন সেই উৎসবে তাঁর কন্যা লাইরোবী বা বিদ্যাবতী মজরী রাধিকার অভিনয় করেন। মহারাজা গভীর সিংহর সময় (১৮২৫ খৃঃ-১৮৩৪ খৃঃ) গুরু সময়রাঙ গোর্ভভদ্রী রচনা করেন। ১৮৪৪ খৃষ্টাব্দের মধ্যে নরসিংহ মহারাজের সময় নটপালার গোবাক ও চোলমের

সংস্কার করা হয়। ১৮৫০—১৮৮৮ খ্রীষ্টাব্দ পর্যন্ত মহারাজ কীর্তি সিং রাজত্ব করেন। এই সময় বৃন্দাবন পায়েং ও খুড়ুখা পায়েংএর প্রচলন হয়। এঁর রাজত্বকালে গুরু সেনাচন্দ্র, খকচোমাইরবা এবং বামন খোরানিসবি নিত্যরাসের পুনর্বিজ্ঞাস করেন। এঁর রাজত্বের সময় মণিপুরে প্রবেশের বাধা থাকাতো মণিপুরী নৃত্য ভারতের অন্যান্য প্রান্তের নৃত্য থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়ে। বিশ্বকবি রবীন্দ্রনাথ মণিপুর থেকে কয়েকজন গুরুকে শান্তিনিকেতনে আনেন এবং মণিপুরী নৃত্যের আঙ্গিকে কিছু নৃত্য রচিত হয়। ১৯২৬ খৃঃ শান্তিনিকেতনে ত্রিপুরা থেকে নবকুমার এবং মণিপুর রাজপরিবার থেকে বুদ্ধিমন্ত সিং আসেন। এঁদের শিক্ষাদানে মণিপুরের বাইরে মণিপুরী নৃত্যের প্রচলন শুরু হয়। ১৯৩৭ খৃঃ শিলচর থেকে সেনারিক রাজকুমার এবং মহিম সিং কলকাতায় আসেন। সিলেট থেকে নীলেশ্বর শর্মাও অধ্যাপনার জন্তে শান্তিনিকেতনে এসেছিলেন। গুরু অম্বী সিং এসে উদয়শঙ্কর কালচার সেন্টারে যোগ দেন। ১৯৪০ খৃষ্টাব্দে শ্রীহরেন ঘোষ কলকাতায় মণিপুরী নৃত্য প্রদর্শনের জন্তে মণিপুর থেকে একটি নৃত্যের দল এনেছিলেন। এইভাবে মণিপুরী নৃত্য ক্রমশঃ মণিপুরের গতি ছেড়ে বহির্জগতে এসে স্থানলাভ করে।

রাস :—একথা পূর্বেই প্রমাণিত হয়েছে যে মণিপুরে ধর্ম ও নৃত্য অঙ্গাঙ্গী ভাবে জড়িত হয়ে পড়েছে। অনেকে অনুমান করেন যে, মহারাজ ভাগ্যচন্দ্র লাইহারওয়া নৃত্যের অনেক উপাদান রাস নৃত্যে গ্রহণ করেছেন। শুধু তাই নয়, আসামের বৈষ্ণব আখড়ার ‘সত্ৰা’ নৃত্য থেকে এবং বঙ্গদেশের কীর্তন থেকে তিনি প্রেরণা পেয়েছিলেন। মণিপুরের প্রচলিত নৃত্যপদ্ধতিকেই পরিমার্জন করে, কোথাও বর্জন করে, কোথাও বা সংযোজন করে তিনি রাস নৃত্যের প্রচলন করেন। মহারাজ ভাগ্যচন্দ্র মহারাস, বসন্তরাস কুঞ্জরাসের সৃষ্টি করেন। ১৮২৫—১৮৩৪ খৃষ্টাব্দের মধ্যে গভীর সিংএর সময় গোষ্ঠরাস রচিত হয়। ১৮৫০ খৃষ্টাব্দে মহারাজ কীর্তি সিংএর সময় নিত্য রাসের সৃষ্টি হয়। নিত্যরাসকে নর্তনরাসও বলা হয়। ভাগবত পুরাণের রাস পঞ্চাধ্যায় থেকে বিষয় বস্তু গ্রহণ করে মহারাসের সৃষ্টি হয়েছে। কার্তিক পূর্ণিমাতে এই রাস করা হয়। ভগবান শ্রীকৃষ্ণ বধন গোপীদের সঙ্গে রাসলীলা করেন তখন গোপীদের মনে গর্বেয় সঞ্চার হয়। গোপীদের শিক্ষা দেবার জন্তে ভগবান শ্রীকৃষ্ণ রাসমণ্ডলী থেকে অন্তর্হিত হন। এতে গোপীরা

এবং শ্রীরাধিকা কৃষ্ণবিরহে ব্যাকুল হয়ে ওঠেন। তাঁদের এই বিরহকাতর অবস্থা দেখে শ্রীকৃষ্ণ আবার প্রকট হন এবং প্রত্যেক গোপীর সঙ্গে নৃত্য করেন। এই মহারাসে ভক্তী অচোবা ও বৃন্দাবন ভঙ্গী করা হয়।

বসন্তরাস :—চৈত্র পূর্ণিমাতে বসন্তরাস অহুষ্ঠিত হয়ে থাকে। এর বিষয়বস্তু হচ্ছে যে, দোল উৎসবে রঙ খেলবার সময় শ্রীকৃষ্ণ চন্দ্রাবলীর ওপর একটু বিশেষ অমুরাগ দেখান। এতে শ্রীরাধা অভিমান করে রাসমণ্ডলী ত্যাগ করেন এবং নীল ওড়নাটি রাসমণ্ডলীতে রেখে যান। ওই ওড়নাটি দেখে শ্রীকৃষ্ণ বুঝতে পারেন যে শ্রীরাধা অভিমান করে ওড়নাটি কেলে রেখে রাসমণ্ডলী ত্যাগ করেছেন। শ্রীকৃষ্ণ অনেক অমুনয় করে শ্রীরাধার মানভঙ্গন করেন এবং সকলে মিলে হোলি অথবা রঙ খেলেন। বসন্তরাসে অচোবা ভঙ্গী পারেং ও খুকখা ভঙ্গী পারেং করা হয়।

কুঞ্জরাস :—অশ্বিনমাসের অষ্টমীতে কুঞ্জরাস অহুষ্ঠিত হয়। এর বিষয়বস্তু হচ্ছে যে, অভিসার ও রাসের পর শ্রীরাধা ও শ্রীকৃষ্ণ তাঁদের মনোমত সঙ্গী নিয়ে কুঞ্জে বিহার করেন। এই রাসে ভক্তী অচোবা করা হয়।

নিত্যরাস—এই রাস বৎসরের সকল সময়ই অহুষ্ঠিত হয়ে থাকে। এতে শুধুমাত্র অভিসার ও রাস প্রদর্শিত হয়। এই রাসে অচোবা ভঙ্গী পারেং, বৃন্দাবনভঙ্গী পারেং, খুকখা ভঙ্গী পারেং করা হয়।

গোষ্ঠরাস—(শনুশেন্‌বা) এই রাস কার্তিকমাসে অহুষ্ঠিত হয়। এর বিষয়বস্তু হচ্ছে বলরাম ও শ্রীকৃষ্ণের বাল্যলীলা। শ্রীকৃষ্ণ ও বলরাম নারদের কাছে গোপালকের কাজ শিখা করেন এবং গোপদের সঙ্গে মাঠে গোচারণে যান। সেখানে সকলে কন্দুক (বল) খেলেন। অত্যধিক পরিশ্রমে তাঁরা ক্ষুধার্ত হয়ে পড়েন এবং নিকটবর্তী তালবনে গিয়ে বৃক্ষের থেকে কল পেড়ে খান। সেই তালবনে বাস করত বৈষ্ণবরা রাক্ষস। সে অত্যন্ত ক্রুদ্ধ হয়ে শ্রীকৃষ্ণকে বধ করতে আসে। কিন্তু নিজেই সে বালক কৃষ্ণের হাতে নিহত হয়। এরপর বকাসুরের সঙ্গে শ্রীকৃষ্ণের ভীষণ যুদ্ধ হয়। সেই ভীষণ যুদ্ধে শ্রীকৃষ্ণ বকাসুরকে বধ করেন।

উলুখল রাস—উলুখল রাস কার্তিক মাসে অহুষ্ঠিত হয়। এটির বিষয়বস্তুও শ্রীকৃষ্ণের বাল্যলীলাকে অবলম্বন করে। শ্রীকৃষ্ণ তাঁর সঙ্গী সাখীদের নিয়ে গোপীদের ঘর থেকে মাখন চুরি খেতেন। তখন গোপীরা অতিষ্ঠ হয়ে

বশোদার কাছে নালিশ করে। বশোদা গোপীদের অভিযোগে অভিষ্ট হয়ে শ্রীকৃষ্ণকে উলুখলের সঙ্গে বেঁধে রাখেন। কিন্তু শ্রীকৃষ্ণ কোঁশলে নিজেকে বন্ধনমুক্ত করে পালিয়ে বান।

রাসমণ্ডপ—যদিপূরে গোবিন্দজীর প্রত্যেকটি মন্দিরের সামনে নাটমণ্ডপ থাকে। নাটমণ্ডপটির ১২টি স্তম্ভ থাকে। এই স্তম্ভগুলির মধ্যবর্তী আরগার রাসমণ্ডপ তৈরী হয়। রাসমণ্ডপটিকে ফুল লতাপাতা দিয়ে সাজানো হয়। রাসমণ্ডপের চারটি প্রবেশ দ্বার থাকে। মধ্যস্থলে বেখানে রাস অঙ্কীত হয়, সেই আরগাটিকে ‘রঙ্গস্থল’ বলে।

মহারাসের অঙ্কীতান সূচী :—কৃষ্ণ অভিসার, শ্রীরাধা—গোপী অভিসার, মণ্ডল সাজানো, গোপীদের রাগালাপ, অচোবা ভঙ্গী, কৃষ্ণনর্তন, রাধা নর্তন, গোপীদের নৃত্য, শ্রীকৃষ্ণের অন্তর্ধান, শ্রীকৃষ্ণের পুনরাবির্ভাব, বৃন্দাবন ভঙ্গী পায়েং ও পুষ্পাঞ্জলি।

বসন্তরাসের অঙ্কীতান সূচী :—১নং থেকে ৮নং পর্যন্ত মহারাসের মতনই অঙ্কীতান সূচী। তারপর স্বক হয় হোলি খেলা বা কাণ্ড খেলা। কৃষ্ণ ও চন্দ্রাবলীর নৃত্য, রাধার ঈর্ষ্যা ও অভিমান, কৃষ্ণের রাধাকে খোঁজা, ললিতা ও বিশাখার কৃষ্ণকে অহুসস্থান, ললিতা ও বিশাখার কৃষ্ণকে রাধার কাছে নিয়ে আসা, কৃষ্ণের ক্রমা ভিক্ষা ও রাধার বার্জনা, থুঁকবা ভঙ্গী পায়েং, আনন্দে গোপীদের নৃত্য, এবং পুষ্পাঞ্জলি, গোপীদের গৃহে গমন।

গোষ্ঠরাসের অনুরূপসূচী :—শ্রীচৈতন্য মহাপ্রভুর গুণগান, সূত্রধারের নান্দীর পর নারদ ও বশকুরের প্রবেশ ও নন্দরাজার প্রাসাদে গমন, নন্দরাজার সঙ্গে সাক্ষাৎ, প্রহরীর বশোদা ও রোহিনীর কাছ থেকে শ্রীকৃষ্ণ ও বলরামকে আনয়ন, বলরাম ও শ্রীকৃষ্ণকে নারদ কর্তৃক গাভীদোহন শিক্ষা। এরপর শ্রীকৃষ্ণ নারদকে দুধ পান করতে দেন ও প্রণাম জানান। বলরাম ও শ্রীকৃষ্ণকে আশীর্বাদ জানিয়ে নারদের বিদায় গ্রহণ, প্রহরী এসে শ্রীকৃষ্ণ ও বলরামকে বশোদা ও রোহিনীর কাছে কেরং নিয়ে যায়। শ্রীদাম ও হৃদাম প্রভৃতি সখাদের বশোদা ও রোহিনীর কাছে অহুসয়। বশোদা শ্রীকৃষ্ণ ও বলরামকে নৃত্য শিক্ষা দেন এবং অস্তান্ত গোপরাও এই নৃত্যে যোগ দেন। অন্তঃশক্তি থেকে ছেলেদের রক্ষার জন্তে বশোদার প্রার্থনা, নন্দরাজের কাছে ছেলেদের পাঠিয়ে দেন বশোদা। অস্তান্ত গোপদের সঙ্গে শ্রীকৃষ্ণ ও

বলরামকেও নন্দ গোচারণে পাঠান। শ্রীকৃষ্ণ ও বলরাম সাধীদের সঙ্গে গোবর্ধন-পাহাড়ে যান।

রাসনৃত্যে প্রধানতঃ খোল ও মন্দিলা বাজে ও তার সঙ্গে গান করা হয়। স্ত্রীপ্রধান রাসে প্রথমে নটপালা করা হয়, কিন্তু গোষ্ঠলীলাতে নটপালা হয় না। এতে স্ত্রী স্ত্রীধারিনী থাকে না। পুরুষ স্ত্রীধর থাকে এবং এতে মন্দিরার বদলে ঝাল বাজানো হয়ে থাকে। গোষ্ঠলীলা চালির সঙ্গে শেষ হয়।

ভঙ্গী পারেরং :—মণিপুরী নৃত্যে ভঙ্গী পারেরং এর বিশেষ ভূমিকা আছে। ভঙ্গীর অর্থ হচ্ছে নানাভাবে শরীরের অঙ্গপ্রত্যঙ্গকে ভঙ্গ করে অবস্থান করানো। অর্থাৎ বিভিন্নভাবে নৃত্যের আঙ্গিক ক্রিয়া। এই আঙ্গিক ক্রিয়া এবং অবস্থানকে মণিপুরী নৃত্যে শৃঙ্খলাবদ্ধভাবে একটি নিয়মের মধ্যে আনা হয়েছে এবং এইগুলি মণিপুরী নৃত্যে প্রয়োগ করা হয়। বিশেষ করে রাস নৃত্যে এই ভঙ্গীগুলি প্রয়োগ করা হয়। ভঙ্গীকে পাঁচভাগে ভাগ করা হয়েছে—
(১) ভঙ্গী অচোবা (২) বৃন্দাবন ভঙ্গী (৩) খুরুধা ভঙ্গী (৪) গোষ্ঠভঙ্গী (৫) গোষ্ঠ বৃন্দাবন ভঙ্গী। পারেরং কথটি ভঙ্গীর সঙ্গে যুক্ত হয়। পারেরং এর অর্থ ক্রমবিস্তার বা সারি। ভঙ্গীগুলি সারিবদ্ধ করা হয়েছে বলে পারেরং শব্দটি ব্যবহৃত হয়। অচোবা ভঙ্গী পারেরং এ শ্রীকৃষ্ণের বর্ণনা থাকে। বৃন্দাবন পারেরং এ বৃন্দাবনের বর্ণনা থাকে। খুরুধা পারেরং এ যুগল বন্দনা থাকে। গোষ্ঠভঙ্গী পারেরং এ গোষ্ঠলীলার বর্ণনা থাকে এবং গোষ্ঠবৃন্দাবন পারেরং এ গোষ্ঠবৃন্দাবনের বর্ণনা থাকে। অচোবা, বৃন্দাবন ও খুরুধা পারেরং লাস্ত্র নৃত্যে করা হয় এবং গোষ্ঠ ও গোষ্ঠবৃন্দাবন তাণ্ডব পদ্ধতিতে করা হয়।

চালি—মণিপুরী নৃত্য শিখতে গেলে প্রারম্ভিক শিক্ষা স্বক হয় 'চালি' নৃত্য দিয়ে। এই প্রারম্ভিক শিক্ষা ছাড়া মণিপুরী নৃত্যশিক্ষা সম্পূর্ণ হয় না। মহারাজ ভাগ্যচন্দ্র যে নৃত্যটি গোবিন্দজীর চরণকমলে অর্পণ করেছিলেন তার ২৪, ২৫ ও ২৬ পর্বার্য়গুলি এই নৃত্যে ব্যবহৃত হয়েছে। রাসলীলা ও ভঙ্গীগুলিতে 'চালি' নৃত্যের প্রয়োগ হয়। চালির দুটি ভাগ—তাণ্ডব ও লাস্ত্র। একই চালি তাণ্ডব ও লাস্ত্র পদ্ধতিতে করা যায়। মূল চালি সাধারণতঃ ৪ রকম হয়। চালি নৃত্যে বিভিন্ন পদক্ষেপের সঙ্গে কতকগুলি সূত্রার বার বার প্রয়োগ হয়ে থাকে। সমপাদে, সমশিরে ও সমদৃষ্টিতে পতাক হাত দুটি বুকের সামনে রাখতে হয় এবং করতল বাইরের দিকে

থাকে। তারপর চালি নৃত্য স্বরূপ করতে হয়। গতির সঙ্গে করকরণ এবং মুদ্রাগুলি বার বার করতে হয়। ‘চালি’ নৃত্য অপরিবর্তনীয়। প্রায় প্রতিটি বৈষ্ণবীয় নৃত্যের শেষে ‘চালি’ নৃত্য করা হয়ে থাকে। মনে হয় ‘কৃষ্ণপ্রেম বিনা কৃষ্ণ মেলে না’ এই মূলমন্ত্রই হয় তো চালির দ্বারা প্রতিষ্ঠা করা হয়। অনেক গুরুর মতে চালির দ্বারা বিরহকাতরা গোপীদের বিলাপ প্রকাশ করা হয়, পদ্মসরোবরে সাধীহারী রাজহংসীরচকিত বিলাপের সঙ্গে তুলনা করা যেতে পারে। চারটি মূল চালি ছাড়া চালির সঙ্গে অনেক অলঙ্কার যোগ করা হয়। তাকে চালি পায়ে বলা হয়। অনেকে চালির পর পুংলোল জগোই যোগ করেন।

পুংলোল জগোই—খোলের বোলের সঙ্গে নৃত্য করাকে পুংলোল জগোই বলে। খোলের বোলের গতির সঙ্গে নৃত্যের গতি সমতা রক্ষা করে। তাওব বা লাশ্রে এই নৃত্য করা যেতে পারে। যে কোন লয়েই এই নৃত্য করা হয়। পুং মানে খোল এবং জগোই মানে নৃত্য।

নিপা ও হুপী—মণিপুরী নাচের দুটি ভাগ। নিপার অর্থ হচ্ছে পুরুষ। পুরুষের দ্বারাই তাওব নৃত্য করবার বিধান আছে। হুপীর অর্থ স্ত্রী। স্ত্রীর দ্বারা লাশ্রে নৃত্য করাই কর্তব্য। স্ত্রীরা তাওব ও লাশ্রের যে ভেদ আছে যথাক্রমে তা নিপা হুপীর দ্বারা সম্পন্ন হয় বলে নিপা হুপী জগোইএর উল্লেখ করা হয়েছে।

নটপালাসংকীৰ্তন :—নটপালাকে এককথায় পূর্বরঙ্গ বলা যেতে পারে। ‘নটপালাকে’ অনৌবাপালা বা নৃত্তন পালা বলা হয়। ‘বঙ্গদেশ’ পালা অস্বিবাপালা বা প্রাচীন পালা নামে খ্যাত। বঙ্গদেশ পালাতে নৃত্যের প্রাধান্য দিয়ে করতাল চলোম্, পুং চলোম্ প্রভৃতি নৃত্যের সংযোজন করে নটপালা কীর্তন হয়েছে। এতে গানেরও পরিবর্তন করা হয়েছে। অষ্টাদশ শতাব্দীতে ‘গরীব নওয়াজের’ সময় বঙ্গদেশ পালা কীর্তনের প্রচলন হয়। এই সময় এই ‘বঙ্গদেশ পালাতে’ রানের গুণকীর্তন হত। বঙ্গদেশ থেকে এই পালায় আগমন বলে একে ‘বঙ্গদেশ’ পালা বলা হয়। নটপালা কীর্তনে রাবাকৃষ্ণের গুণগান করা হয়। মাথায় পাগড়ী এবং গারে উত্তরীয় নিয়ে পুরুষরা পুংলোল জগোই বা করতাল জগোই করেন।

ধাবলু চোংবা :—দোল পূর্ণিমাতে বড় খোলা মাঠে গ্রামের যুবক যুবতীরা

মিলিত হয়ে হাত ধরাধরি করে কৃত্যাকারে এই নৃত্যোৎসব করেন। দলপতি গানের প্রথম লাইনটি গাইতে থাকেন এবং অন্ত্যাস্ত সকলে ধুরো ধরেন।

খুবাক-ঈশৈ :—আবার মাসের শুরু। দ্বিতীয়াতে জগন্নাথদেবের রথযাত্রার দিন খুবাক-ঈশৈ নৃত্য শুরু হয় এবং একাদশীতে শেষ হয়। হাতে তালি বাজিয়ে বাজিয়ে এই নৃত্য করা হয়। অনেকে একে তালরাসকের অন্তর্গত করেছেন। এই সময় দশঅবতার প্রভৃতি হাতে তালি দিয়ে গান করা হয়।

ঔগ্রিহক্কেল :—ঔগ্রি অর্থাৎ শিবের অঙ্গহার। কিংবদন্তী প্রচলিত আছে যে, মণিপুরী নৃত্যের সৃষ্টির সময় তিনি যে নৃত্য করেছিলেন তাকে ঔগ্রিহক্কেল বলা হয়। হাতে তরবারী বা বর্শা অথবা ত্রিশূল নিয়ে এই নৃত্য করা হয়। কখনও কখনও শূন্য হাতেও এই নৃত্য করা হয়। এই নৃত্যে দ্রবকমের অঙ্গহার আছে। প্রথমটি সৌভাগ্য ও সাকল্যের ইঙ্গিত করে এবং দ্বিতীয়টি ধ্বংসের ইঙ্গিত করে।

চীংখৈরোল—আজকাল এই নৃত্যটি প্রায় লুপ্ত হতে চলেছে। এই নৃত্যকে একরকম ব্যায়াম বলা যেতে পারে।

বাগ্গযন্ত্র :—মণিপুরে বিভিন্ন ধরনের নৃত্যের সঙ্গে বিভিন্ন ধরনের বাগ্গযন্ত্র ব্যবহৃত হয়ে থাকে। তবে রাধাকৃষ্ণবিষয়ক বৈষ্ণবীয় নৃত্যে খোল এবং মন্দিলা (খঞ্জনী) একটি বিশেষ বাগ্গযন্ত্র। এই বাগ্গযন্ত্র ছাড়া রাসনৃত্য বা ভঙ্গীপারং নৃত্য করা হয় না। খোলগুলি বাংলাদেশের খোলের মতন মাটি দিয়ে তৈরী হয় না। এগুলি কাঠ দিয়ে তৈরী হয়। আনন্দ যন্ত্রের মধ্যে পুং (খোল), ডাক্ত, খঞ্জরী, নগনা (ড্রাম), হারাও পুং, তানিয়াই বৃং ইত্যাদি বাজানো হয়ে থাকে। কাংস বাজের মধ্যে মন্দিলা, তত যন্ত্রের মধ্যে পেনা, এসরাজ ইত্যাদি সুরের যন্ত্রের মধ্যে বাঁশী ও মৈবুং বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। রাসনৃত্যে এই দুটি যন্ত্রই ব্যবহৃত হয়ে থাকে।

মণিপুরী নৃত্যকে মণিপুরের বাইরে প্রচার করে যারা সুনাম অর্জন করেছেন তাঁদের মধ্যে গুরু অমুবী সিং ও গুরু আতাশাসিংএর নাম বিশেষ ভাবে উল্লেখযোগ্য। এছাড়া গুরু সেনারিক রাজকুমার, নবকুমার, বিপিন সিং প্রিয়গোপাল সিং, নদীয়া সিং, সিংহজিতসিং, ব্রজবাসীসিং প্রভৃতি নৃত্যগুরুদের অবদানও যথেষ্ট পরিমাণে আছে। এইভাবে মণিপুরী নৃত্য ইদানীং মণিপুরের বাইরে প্রচাঙ্গিত হয়ে নৃত্যরসিকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে।

গ্রন্থপঞ্জী

- ১। নাট্যশাস্ত্র—ভরতমুনি রচিত অভিনবভূষণের টীকাসহ (Gaekwad's Oriental Series.) Vol. I & II.
- ২। অভিনয় দর্পণ—মল্লিকেশ্বর, ভাষান্তর—শ্রীঅশোকনাথ শাস্ত্রী
- ৩। সঙ্গীত রত্নাকর—শাকদেব রচিত কম্বিনাথের টীকাসহ (দ্বিতীয় ভাগ)
- ৪। সাহিত্য দর্পণ—শ্রীবিষ্ণুনাথ কবিরাজ
- ৫। সঙ্গীত মকরন্দ—নারদ (Edited by Ramkrishna Telang)
- ৬। সঙ্গীত পারিজাত—শ্রীঅহোবল পণ্ডিত (ভাষ্য-শ্রীকলিন্দজী)
- ৭। সঙ্গীত দর্পণ—চতুর দামোদর পণ্ডিত ।
- ৮। সঙ্গীত দামোদর—সুভদ্রা ।
- ৯। শ্রীশ্রীউজ্জল নীলমণি—শ্রীপাদ রূপগোস্বামী (শ্রীরামনারায়ণ বিজ্ঞানরত্ন কর্তৃক সম্পাদিত)
- ১০। বিদগ্ধ মাধব—শ্রীপাদ রূপগোস্বামী (শ্রীরামনারায়ণ বিজ্ঞানরত্ন কর্তৃক সম্পাদিত)
- ১১। পদ্মপুরাণ (ভূমিখণ্ড)—শ্রীপঞ্চানন তর্করত্ন কর্তৃক সম্পাদিত ।
- ১২। দত্তিলম্—দত্তিল ।
- ১৩। বিষ্ণু পুরাণ—শ্রীপঞ্চানন তর্করত্ন কর্তৃক সম্পাদিত ।
- ১৪। ব্রহ্ম বৈবর্ত পুরাণ—ঐ
- ১৫। বাচস্পত্য বিধান—ভার্যানাথ ভট্টাচার্য
- ১৬। শ্রীমদ্ভাগবত—শ্রীবিষ্ণুনাথ চক্রবর্তীর টীকা সম্বিত (দশম স্কন্দ)
- ১৭। মহাভারত—সংস্কৃত মূল (হিন্দী অঙ্কবাদ, গীতা প্রেস, গোরখপুর)
- ১৮। মহাসংহিতা—ভাষ্যাকান্ত বিজ্ঞানরত্ন কর্তৃক সম্পাদিত ।
- ১৯। কথাসরিৎসাগর—সোমদেব ।
- ২০। বৈকবপদাবলী—ভাষ্যাকান্ত বিজ্ঞানরত্ন কর্তৃক সম্পাদিত ।
- ২১। ভারতের সংস্কৃতি—শ্রীকিতিমোহন সেন ।
- ২২। পশ্চিমবঙ্গ সংস্কৃতি—শ্রীবিনয় ঘোষ ।
- ২৩। বাদশাহী আমল—শ্রীবিনয় ঘোষ
- ২৪। দেবারতন ও ভারত সভ্যতা—শ্রীশিশুচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ।

- ২৫। ভারত সংস্কৃতি—ডঃ হুনাতি কুমার চট্টোপাধ্যায়।
- ২৬। পৃথিবীর ইতিহাস—জুর্গাদাস লাহিড়ী।
- ২৭। রবীন্দ্র রচনাবলী—(অল্পশতবার্ষিকী সংস্করণ, পশ্চিমবঙ্গ সরকার)।
- ২৮। বিবেকানন্দের বাণী ও রচনা—(উষোদন কাৰ্খালয়)।
- ২৯। ভারতকোষ—বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষদ।
- ৩০। বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস—শ্রীকুমার সেন।
- ৩১। বঙ্গভাষা ও সাহিত্য—দীনেশ চন্দ্র সেন।
- ৩২। বাংলার ইতিহাস—রাখাল দাস বন্দ্যোপাধ্যায়।
- ৩৩। বাংলার লোকসাহিত্য—শ্রীআনুতোষ ভট্টাচার্য।
- ৩৪। গৌড়ের ইতিহাস—শ্রীরজনীকান্ত চক্রবর্তী (১ম খণ্ড)
- ৩৫। মণিপুরের ইতিহাস—মুকুন্দলাল চৌধুরী।
- ৩৬। মণিপুর প্রহেলিকা—শ্রীজানকী নাথ বসাক।
- ৩৭। নাটক ও নাটকের অভিনয় ও অঙ্গান্ত প্রবন্ধ—শ্রীকৈতন্য ভট্টাচার্য।
- ৩৮। নাট্যতত্ত্ব মীমাংসা—ডঃ সাধন কুমার ভট্টাচার্য।
- ৩৯। সঙ্গীত ও সংস্কৃতি—প্রজ্ঞানানন্দ ঝাষী।
- ৪০। রাগ ও রূপ—প্রজ্ঞানানন্দ ঝাষী।
- ৪১। বঙ্গশ্রী—(আখিন—১৩২৮)।
- ৪২। গ্রামীণ নৃত্য ও নাট্য—শ্রীশান্তিদেব ঘোষ।
- ৪৩। রবীন্দ্র সঙ্গীত—শ্রীশান্তিদেব ঘোষ।
- ৪৪। ভারতীয় সঙ্গীতে তাল ও ছন্দ—শ্রীহুবোধ নন্দী।
- ৪৫। অমির নিমাই-চরিত—শিশির কুমার ঘোষ
- ৪৬। Natyasastra—Translated by Manomohon Ghose
- ৪৭। The Art of Indian Asla—Henrich Zimmer.
- ৪৮। A Book of Indian Culture—D. S. Sharma.
- ৪৯। Number of Rasas—V. Raghavan
- ৫০। A History of fine art in India and Ceylon—

V. A. Smith

- ৫১। What is Art and Essays on Art—Leo Tolstoi
- ৫২। Bhoja's Sringara Prakash—V. Raghavan

- ६७) The Dance in India—Faubion Bowers
- ६८) A History of South India—Nilkanta Sastri
(Second Edition)
- ६९) A short History of the Muslim Rule in India—
Iswari Prosad
- ७०) Gateway to the Dance—Ruby Ginner
- ७१) Dictionary of thoughts—Tryon Edwards
- ७२) Transformation of Nature in Art—
A. K. Coomarswami
- ७३) Dances of Siva—A. K. Coomarswami
- ७४) Studies in Indian Antiquities—Hem Chandra Roy
Choudhury
- ७५) A comprehensive History of India—Nilkanta Sastri
- ७६) Children's Encyclopedia—Originated and Edited
by Arthur Mee Vol. IX
- ७७) On the Art of the Theatr.—Edward Gordon Craig
- ७८) Dance of India—Projesh Banerjee
- ७९) The Folk Dances of Bengal—Gurusaday Dutta
- ८०) Classical Dances and costumes of India—Kay
Ambrose
- ८१) The Art of Hindu Dance—Manjulika Bhaduri &
Santosh Chatterjee
- ८२) The Brief Description of the Manipuri Dance—
Atambapu Sarma
- ८३) Manipuri Dances—Leela Row Dayal
- ८४) Feminism In A Traditional Society—Manjusri
Chaki Sircar
- ८५) World Costumes—Angela Bradshaw
- ८६) A history of Indian Dress—Dr. Charles Fabri
- ८७) Costumes and Textiles of India—Jamila Brij Bhushan

- ১৪) Parsian Miniatures—Basil Gray
- ১৫) Kathakali—K. Bharatha Iyer
- ১৬) The art of Kathakali—G. A. C. Pandeya
- ১৭) Bharatnatya and other Dances of Taminad—
E. Krishna Iyer
- ১৮) Advanced History of India—R. C. Mazumdar
- ১৯) The Oxford Students History of India—V. A. Smith
- ২০) Language of Kathakali—Premkumar
- ২১) কথাকলি নৃত্যকলা (হিন্দী)—গায়নাচার্য অবিলাশ চন্দ্র পাণ্ডে
- ২২) নৃত্যকলা বিজ্ঞান (হিন্দী)—বজ্রীপ্রসাদ স্ত্র
- ২৩) নৃত্য অঙ্ক—(হিন্দী) সঙ্গীত কার্যালয়, হাথরাস
- ২৪) রাজস্থান কী জাতিগণ—বজ্রকলাল লোহিয়া
- ২৫) নারী ক রূপশৃঙ্খার—(হিন্দী) সাবিত্রী দেব বর্মা
- ২৬) কথক নৃত্য (হিন্দী)—লক্ষ্মীনারায়ণ গুপ্ত
- ২৭) হমারী নাট্য পরম্পরা (হিন্দী)—শ্রীকৃষ্ণ দাস
- ২৮) মণিপুত্রী নর্তন (হিন্দী)—দর্শনা জাভেরী, কলাবতী দেবী

শুদ্ধিপত্র

অশুদ্ধ	শুদ্ধ	পত্রসংখ্যা
Cod	God	২৫
Soubs	Souls	২৫
Having evoked nt it	Having evoked it	২৫
ষদেবিন্দুযুক্ত	ষেদবিন্দুযুক্ত	২৮
সম্মত	মম্মত	৭৪
অম্মভূতি	অম্মভূত	৮৭

শিরোভেদের ব্যাখ্যায় ভ্রমবশতঃ অভিনয় দর্পণের আরও পাঁচটি ১২৫
শিরোভেদের উল্লেখ করা হয় নি। সেগুলির নাম ও সংজ্ঞা দেওয়া হল
নীচে—

নাম—ধূত, কল্পিত, পরাবৃত্ত, উৎক্লিষ্ট ও পরিবাহিত।

সংজ্ঞা—ধূত—মন্তকটি বামে ও দক্ষিণে চালিত হলে ‘ধূত’
শির হয়। নেই এই কথা বলতে, বার বার পার্শ্বদর্শনে, অনাখালে,
বিশ্বয়ে, বিষাদে, অনিচ্ছায় শীতার্ধে, জ্বরে, ভয়ে ও সস্ত্র মস্তপানে,
যুদ্ধে, নিষেধে, নিজেকে নিরীক্ষণে, পার্শ্ব থেকে আহ্বানে এই শির
ব্যবহৃত হয়।

কল্পিত—মন্তকটি ওপরে ও নীচে চালিত হলে ‘কল্পিত’ শির হয়।
ক্রোধে, ‘ধাম’ এই বচনে, প্রশ্নে, গণনায়, আহ্বানে, তর্জনে এই শির
ব্যবহৃত হয়।

পরাবৃত্ত—মন্তকটি পেছনে ফেরালে ‘পরাবৃত্ত’ শির হয়। কোপ,
লজ্জা প্রভৃতিতে মুখ ফেরালে, অনাদরে, কেশবন্ধনে, ভুগী থেকে শর
গ্রহণ প্রভৃতিতে ব্যবহৃত হয়।

উৎক্লিষ্ট—পাশে ও পরে ওপরদিকে শির উৎক্লিষ্ট হলে ‘উৎক্লিষ্ট’
শির হয়। পরিপোষণ ইত্যাদিতে ব্যবহৃত হয়।

পরিবাহিত—মন্তকটি উত্তরদিকে চামরের মত বিস্তৃত হলে
পরিবাহিত শির হয়। মোহ, বিরহ, জ্বতি, সন্তোষ, অহুৰ্বোদন, বিচার
প্রভৃতিতে এই শির ব্যবহৃত হয়।

বীভৎসা	রসদৃষ্টির অন্তর্গত হবে	১৫৪
অভিনয় দর্পণের 'স্মৃতি' হস্তের ছবিটি অভিনয় দর্পণের 'কটকামুখম্' হস্তের ছবিটি অভিনয় দর্পণের 'স্মৃতি' হস্ত হবে ।		
বিলাগন্ত	বিলাগন্ত	২০৭
প্রবধনম	প্রবধনম	২০৭
অঙ্গসৌষ্টম্য	অঙ্গসৌষ্টম্য	২২৪
স্থিতে	স্থিতে	২২৫
অভিনয়	অভিনয়	২৩৬
ভাঙ	ভাঙ	২৩৬
বাকসজ্জা	বাকসজ্জা	২৩৮
বাস	বাস	২৩৯
Continued	Continued	২৪১

